Revista MUZEELOR

8•9•10\1990

REVISTA MUZEELOR

ANUL XXVII

Nr. 8 • 9 • 10/1990

COLECTIVUL DE REDACȚIE

Gavrilă SARAPOLEAN, **redactor-șef**

Ion GRIGORESCU, secretar general de redacție, Maria IGNAT, Anghel PAVEL, Decebal ȚOCA — redactori

●

Prezentarea grafică și tehnică: Corneliu MOLDOVEANU

●

Corectura asigurată de serviciul de corectură al D.P.P.T.

●

COPERTA I : Sala tezaurului mineralogic al Muzeului Național de Geologie

COPERTA a IV-a : Clădirea Muzeului Național de Geologie, din București, șos. Kiseleff nr. 2

●

Redacția : Calea Victoriei nr. 129, cod 70179, sector 1, București, telefon 15 59 78

Administrația : Direcția de Presă, Publicitate și Tipărituri, Piața Presei libere nr. 1, cod 71 554, sector 1, București, telefon 17 60 10, interior 1 405

●

Abonamentele se fac la administrație — prin poștă sau virament, D.P.P.T., (Direcția de Presă, Publicitate și Tipărituri) cont 64 51 202 30 B.N.R., Filiala sector 1 București și la oficiile poștale sau difuzorii de presă.

●

Cititorii din străinătate se pot abona prin „ROMPRESFILATELIA" sectorul export-import presă P.O. Box 21201, telex 10376 prsfir București, Calea Griviței nr. 64—66.

●

R.M. ISSN 0035—0206

ÎNREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „UNIVERSUL" BUCUREȘTI c. 2382

43 485

Lei 6,3

MUZEUL NAȚIONAL DE GEOLOGIE

prof. dr. MARCIAN BLEAHU

Bucureștiul s-a îmbogățit în luna mai 1990 cu un nou muzeu de o factură cu totul deosebită. Este Muzeul Național de Geologie, primul de acest fel din țară și, dintr-un anumit punct de vedere, chiar un unicat mondial. El este dedicat integral științelor despre planeta Pământ, pe care le prezintă sub toate aspectele, într-o înlănțuire riguros logică.

Muzeul se află în imobilul din șos. Kiseleff nr. 2, semnalat bucureștenilor printr-o rădăcină de copac pietrificată, plasată pe un soclu și situată pe peluza din fața clădirii.

Pe frontispiciul clădirii este scris Institutul Geologic, ceea ce arată destinația ei inițială, aici fiind pusă, la 5 decembrie 1906, piatra fundamentală pentru ceea ce avea să fie leagănul geologiei românești. Într-adevăr, Institutul Geologic, unul din primele de acest fel din lume, avea să funcționeze aici din 1908 (data terminării clădirii) și până în 1966 când i-a fost afectat alt sediu, unele secții continuând să funcționeze aici până în 1972. Institutul Geologic a avut aici conducerea, locurile de lucru ale personalului științific, laboratoare diverse, biblioteca, atelierul fotografic și cartografic, precum și colecțiile științifice, petrografice și paleontologice. Tot aici a locuit un timp primul director al institutului, prof. L. Mrazec.

Imobilul a fost proiectat de arhitectul Victor Gh. Ștephănescu, fiul compozitorului George Ștephănescu, unul din fondatorii Operei Române. El a fost proiectantul și al altor importante imobile, precum fațada neoclasică a Gării de Nord, catedrala de la Alba Iulia, primăria din Constanța (actualul muzeu de istorie) și fostul Muzeu Militar. Executantul construcției a fost antreprenorul B. Moscovici. Clădirea este realizată în stil românesc (neo-brâncovenesc), cu două aripi simetrice. Cuprinde parter suprainălțat, demisol, etaj, parțial subsol și mezanin, ce compun, prin întrepătrundere, interioare bogate spațial. Clădirea existentă în prezent a fost concepută în două etape și urma să mai aibă încă un corp, pe latura străzii Aviatorilor, dar acesta a rămas în stare de proiect. Astfel ar fi căpătat aspectul de incintă, în curtea interioară fiind amplasată actuala sală a colecțiilor. Fațada principală spre șos. Kiseleff are două aripi ce încadrează corpul intrării tratată amplu printr-o boltă largă și marcată deasupra printr-o logie cu coloane bogat ornamentate în piatră sculptată. Este o clădire impresionantă prin monumentalitate, cu importanță deosebită urbanistică și istorică pentru municipiul București, fapt pentru care este declarată monument de arhitectură. Are ziduri cu o grosime de până la 70 cm, pilaștri groși de 1,70 m și planșee cu bolți de cărămidă sprijinită pe grinzi metalice. Holul de intrare, cel de la etaj, scările de onoare, fosta sală a bibliotecii (acum destinată Mezozoicului) și sala colecțiilor (actualul tezaur) au bogate ornamente în stuc patinat și aurit.

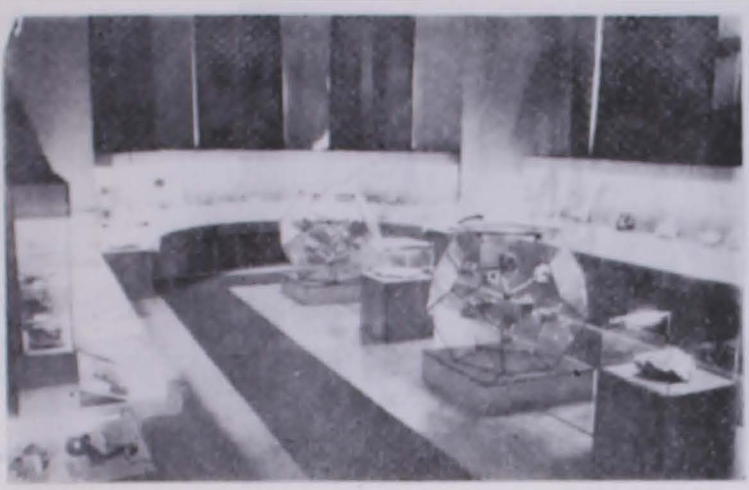
Clădirea a fost afectată de cutremurul din 10 noiembrie 1940 (intensitatea 8°), care a provocat fisuri și deteriorări de zidărie în pod, remedierile constând din tiranți la etaj, un rânfort, rezidiri, refaceri de coșuri etc. Apoi la 4 ianuarie 1944, în timpul unui bombardament, o bombă a căzut prin acoperiș străbătând toate planșeele până la demisol, fără să explodeze, din fericire.

Globul ce redă, la scară, relieful terestru și submarin

În urma cutremurului din 1977, au fost necesare lucrări ample de refacere, constînd din înlocuirea planșeelor de lemn cu planșee de beton armat, cămășuieli cu plasă sudată, torcretări cu mortar și ciment, injecții în fisuri, reconstruirea bolții scării de onoare, diverse consolidări și refacerea majorității stucaturii. Au fost refăcute integral instalațiile termice, sanitare, de gaze și pentru alimentarea cu apă.

În 1965, luîndu-se hotărîrea construirii, pentru Institutul Geologic, a unui nou sediu, forul tutelar de atunci (Comitetul Geologic) a decis ca în clădirea respectivă să fie organizat un muzeu geologic, la început fiind amenajat demisolul într-un modern depozit de păstrare a bogatelor colecții de minerale, roci și fosile. În acest scop, s-au realizat dulapuri metalice, comandate special pe măsura spațiului disponibil, montarea lor fiind terminată în 1971. În același timp au început —, sub conducerea regretatului dr. Al. Semaka — și primele planuri pentru tematica științifică a muzeului, stabilirea scopului, distribuirea spațiului și a fluxului de vizitare. În 1965 a fost realizată o primă schiță, în 1971 a doua, pe baza ei fiind dată sarcina de proiectare pentru partea de construcții Institutului de Proiectare Ilfov și T.C.M.M., care aveau termen de predare (a STE) în 1974. I. P. Ilfov a refuzat lucrarea și a fost preluată în 1973 de „Decorativa", dar aceasta a abandonat-o și astfel a fost transferată Trustului „Carpați", în 1976, cu care a fost elaborat un al treilea plan de amenajare.

Deoarece în 1970—1972 a fost terminată construcția pentru noul sediu al Institutului de Geologie și Geofizică (fostul Institut Geologic), clădirea din șos. Kiseleff nr. 2 a început să fie evacuată, aici rămînînd doar cîteva mici colective de lucru al I.G.G. la care s-au adăugat însă și alte unități ale noului for tutelar, Ministerul Minelor, Petrolului și Geologiei. În momentul cînd s-a aflat că imobilul va fi eliberat, au și început să apară tot felul de interesați pentru a-l prelua. De aceea s-a hotărît ca în sălile goale să fie încropit un fel de expoziție-muzeu. În 1977, ministerul a avut sarcină să prezinte conducerii de stat o expoziție privitoare la materiile prime și utilizarea lor tehnică și industrială. Cu această ocazie speram să obținem cuvenita aprobare pentru a organiza aici muzeul geologic. Vizita conducerii de stat n-a mai avut loc din cauza cutremurului din 4 martie 1977 (intensitate 8°) cînd clădirea a fost extrem de grav afectată, ajungînd la limita de colaps. Ea a trebuit să fie complet evacuată de personalul care activa aici, rămînînd doar un număr redus de persoane, care au format micul colectiv al viitorului muzeu. În toamnă, conducerea de stat a decis ca imobilul să fie afectat unui muzeu de vînătoare urmînd ca prețioasele colecții geologice să fie evacuate în cîteva zile. În baza unui memoriu bine documentat, întocmit de Luciana Artin, responsabila colecțiilor, și prezentat unor foruri de stat de către geologii Gelu Voican Voiculescu și Constantin Benone,



Sala tezaurului cu flori de mină

colecțiile au fost salvate, obținindu-se un *statu quo*.

În actul din 1981 de înființare a Ministerului Geologiei și a instituțiilor din subordine, Institutului de Geologie și Geofizică i s-a prevăzut și sarcina de a organiza o secție muzeală, prevedere ce a permis începerea reparațiilor capitale la imobilul din șos. Kiseleff nr. 2 (proiectul de consolidare, reparație și restaurare a fost preluat de I. P. „Carpați", proiectant general fiind arh. O. Dimitriu). Apoi s-au întocmit noi planuri pentru amenajarea spațiului și pentru un nou sistem de expunere, care a fost definitivat în 1985, cînd Marcian Bleahu a fost numit responsabil general pentru realizarea muzeului.

În vederea amenajării muzeale, au fost desființate unele separații între camerele mai mici, pentru obținerea unor săli mari, pe cele două laturi mici ale clădirii au fost construite planșee intermediare și a fost realizat un nivel de mezanin, creîndu-se 6 camere pentru personalul muzeului. La un nivel inferior demisolului (subsol) a fost amenajată o mică sală pentru expunere, cu scările de acces aferente, iar pe laturile mici au fost refăcute parțial și chiar create scări de legătură între niveluri. Spațiul muzeal de la parter și etaj a fost placat cu marmură, cel de la demisol parțial cu mozaic venețian, scara exterioară de la intrare cu andezit, iar scările laterale cu calcar de Dealul Giolgiului. Au fost realizate instalații antifurt, antifum și de radioficare în întregul muzeu.

În momentul de față suprafața muzeală desfășurată este următoarea: *suprafața desfășurată* (4857 mp): subsol — 99 mp, demisol — 1684 mp, parter — 1578 mp, mezanin — 290 mp, etaj — 1206 mp; *suprafața de expunere* (4169 mp): subsol — 75 mp, demisol — 738 mp, parter — 1546 mp, mezanin — 290 mp, etaj — 1520 mp.

Suprafața muzeală reprezintă ca atare 86 la sută din suprafața totală a clădirii ceea ce este foarte mult. De fapt prin lărgirea exagerată a spațiului de expunere au fost evacuate din clădire absolut toate depozitele, rămînînd doar spații reduse pentru deservire, un atelier mecanic și de tîmplărie foarte mic și nici un laborator de preparare a materialului muzeal.

Din lipsă de fonduri, s-a renunțat la serviciile unei instituții specializate și s-a hotărît ca amenajarea muzeală să fie realizată cu forțe proprii, angajîndu-se în acest scop personalul adecvat: arhitecți, pictori, sculptori, machetiști, electricieni, tîmplari, mecanici etc. În același scop s-au primit numeroase ajutoare din partea instituțiilor din subordinea ministerului tutelar. Doar mobilierul a fost comandat în exterior, fiind realizat după proiectele noastre de către IPSP Slobozia.

Mineralogie, clasificarea mineralelor

Avînd în vedere tematica foarte complexă și unică în lume în felul ei, s-a hotărît realizarea muzeului în două etape: un pre-muzeu, cu materiale mai ieftine și mijloace mai simple, pentru fixarea ideilor, alegerea eșantioanelor și testarea valabilității gîndirii de ansamblu, și muzeul definitiv, cu materiale de bună calitate (în măsura în care s-a putut), picturi definitive etc. Prima fază a demarat în 1985, cînd încă nici partea constructivă nu era gata, și s-a încheiat în decembrie 1988, iar a doua a fost realizată în perioada 1989—1990.

O întîrziere a fost determinată și de cutremurul din 1986 (intensitatea 5°), cînd au apărut fisuri mari în timpanele sălii colecțiilor și deteriorări în pod, ce au necesitat intervenții suplimentare.

În momentul de față muzeul este extins pe aproape întreaga suprafață a parterului și a etajului și doar parțial la demisol unde trebuie definitivată tematica pentru mai multe săli. De asemenea, se intenționează și amenajarea în spațiul exterior din spatele clădirii a unui „lapidariu" cu eșantioane de mari dimensiuni.

Ar mai fi de amintit că, în toamna anului 1989, au fost evacuate depozitele de la demisol, cuprinzînd colecțiile istorice, petrografice și paleontologice, parțial și cele mineralogice, fiind transportate, împreună cu mobilierul metalic care fusese special conceput pentru demisolul

Mineralogie, formarea mineralelor

imobilului din șos. Kiseleff nr. 2, undeva la periferia orașului, ceea ce a dus într-o oarecare măsură la degradarea lor, dar mai ales le-a făcut inaccesibile prelucrării

Petrografie, roci magmatice

Petrografie, roci sedimentare

științifice, fapt neplăcut mai ales pentru colecțiile paleontologice.

* * *

În lume există puține muzee geologice specializate, această disciplină fiind reprezentată mai ales în muzeele de științele naturii. Exceptînd Muzeul Geologic de la Londra, cu o tematică mai variată, în general sînt prezentate colecții de minerale, de roci sau de fosile. Astfel de colecții cuprind uneori eșantioane extraordinare, cu explicații științifice, dar fără legătură între ele, fără să ofere o imagine de ansamblu asupra științei despre Pămînt. Tocmai o astfel de imagine am încercat să oferim vizitatorilor muzeului nostru, în sensul că nu am dorit o succesiune de colecții, ci o succesiune de idei. Am plecat de la constatarea că geologia este o disciplină în general puțin cunoscută, atît ca ansamblu, cît și în ce privește marile ei capitole, spre deosebire de celelalte discipline ce au în grijă aspectele naturii în sens larg : fizica, chimia, biologia sau astronomia. Pentru a îmbunătăți informația referitoare la geologie, am încercat să prezentăm vizual, deci muzeal, un adevărat manual de geologie. Muzeul este gîndit astfel ca o înlănțuire perfect logică, cu capitolele succesive ce dezvăluie treptat tainele disciplinei.

Petrografie, roci metamorfice

Din această cauză parcurgerea lui în fluxul prevăzut este indispensabilă.

Pentru a nu repeta modalitățile muzeotehnice aplicate în cazul prezentării fiecărei idei tematice, menționăm aici elementele comune: vitrinele cuprind, în partea verticală, definiții cît mai concise și ușor de înțeles, fără să necesite cunoștințe prealabile, apoi scheme, secțiuni și hărți geologice, picturi, blocdiagrame, fotografii și, natural, multe eșantioane. De subliniat că nu sînt utilizate în texte cuvinte sau noțiuni de specialitate ce nu au fost explicate, în prealabil, în altă secțiune. Pe banchetele orizontale ale vitrinelor de perete sînt plasate eșantioane mai mari, uneori spectaculoase. În unele săli există vitrine de centru (cuburi de sticlă), conținînd, de asemenea, eșantioane mari sau reconstituiri de animale. În vitrinele-pupitru de centru sau de la pereți se află colecții de sistematică mineralogică sau de faună fosilă. De menționat că aproape toate eșantioanele provin de la noi din țară, cu excepții foarte rare: unele minerale din sistematica mineralogică precum și cîteva fosile și roci proterozoice și copaleozoice, justificîndu-se și prin conținut caracterul național al muzeului.

* * *

La intrarea în muzeu, în fața clădirii, sînt de observat în centrul peluzei, un trunchi de copac fosil provenit din mina de cărbuni de la Comănești, avînd circa 10 mil. ani vechime, iar lateral, tot pe socluri, două concrețiuni sferice provenite dintr-o carieră de nisip de la Horezu. În colțurile clădirii se află busturile lui L. Mrazec (spre nord), primul director al Institutului Geologic, și al lui Gh. Munteanu Murgoci (spre sud), directorul adjunct al institutului.

În holul de intrare ne întîmpină, în centru, un mare glob terestru rotativ, cu o remarcabilă redare a reliefului terestru, dar mai ales submarin, realizat la scară. În colțurile sălii se află o masă de sare și o coloană sculptată în sare, provenind de la Salina Slănic, realizate pentru Expo-

Dinamica externă, acțiunea ghețarilor

ziția internațională de la Paris din 1899. În cele patru vitrine de pe laturile sălii sînt expuse documente istorice privind înființarea Institutului Geologic, un plan al muzeului și o pictură cu figurație simbolică a conținutului lui. Pe culoarul transversal se pot observa o hartă cu lumini, reprezentînd principalele exploatări miniere din țară și o hartă geologică în relief a României. În colțuri, două coloane de sare sînt iluminate pe dinăuntru în culorile tricolorului național.

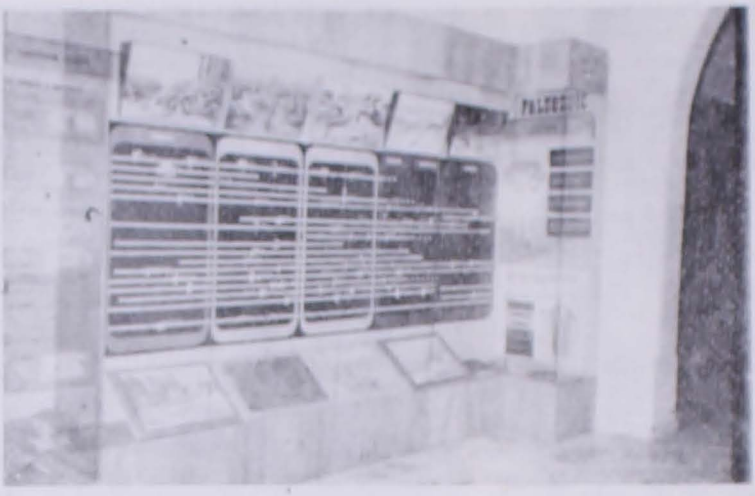
După o definiție a geologiei și a relațiilor sale cu celelalte științe, se intră în prima sală (1) în care, pe dreapta, se află tematica *Universul și materia*, în cadrul căreia este înfățișată formarea sistemului solar, apoi sistemul solar, formarea Pămîntului, meteoriții și o secțiune prin glob, apoi pe un plan înclinat — structura chimică a sistemului solar și a Pămîntului (cifrele din paranteză indică numerotarea sălilor). Restul sălii este dedicat *mineralogiei* care începe cu o trecere în revistă a istoriei disciplinei, apoi structura intimă a mineralelor definită prin cristale. Sînt exemplificate elementele de simetrie ale cristalelor, sistemele cristalografice, agregatele minerale și macle. Urmează principiile de clasificare a mineralelor și exemplificarea diferitelor clase cu definiții, scheme și eșantioane selecționate. O desfășurare mai mare a claselor minerale se află în vitrinele de centru cu numeroase eșantioane pentru fiecare clasă. În vitrinele din dreptul geamurilor se află imitații de pietre prețioase și semiprețioase, cîteva din cele 35 minerale descrise pentru prima dată de pe teritoriul României și cîteva minerale excepționale prin dimensiunea cristalelor, forme de cristalizare sau raritate. A doua sală (1) dedicată mineralogiei cuprinde în centru, în continuare, sistematica mineralogică, iar în vitrinele de perete proprietățile mineralelor (optice și fizice), geneza lor și se menționează metalele cunoscute în antichitate. În încheiere, ceva despre mine-

Dinamica internă, mișcarea plăcilor

ralele sintetice și cele biologice dintre care nu lipsesc pietre biliare, renale și perlele.

Mineralele alcătuiesc rocile, fapt pentru care următoarea secțiune a muzeului este dedicată *petrografiei*. Trecerea de la mineral la rocă este explicată pe culoar, după care în sala (2) sînt prezentate rocile magmatice: locul lor de formare (roci plutonice și vulcanice), clasificarea lor, locul de formare în context, geotectonic, procesele post-magmatice și cele trei tipuri de roci descrise pentru prima dată pe teritoriul României: dacitul, ditroitul și banatitele.

Pentru rocile sedimentare (3) se arată clasificarea lor, locul general de formare și apoi diversele familii: roci detritice, reziduale, de precipitație și organogene, apoi separat ceva despre textura rocilor



Geologia istorică, paleozoic

detritice. Urmează rocile metamorfice (4) în care se definește noțiunea de facies, relațiile faciesurilor metamorfice cu marile evenimente tectonice, clasificarea rocilor metamorfozate regional și explicitarea vizuală a unor noțiuni precum etajele metamorfice, elementele analitice (lineație, clivaj, foliație) și polimetamorfismul.

Pe culoar (5) urmează prezentarea proceselor care afectează rocile la suprafața Pământului, adică elemente de *dinamică externă*. După ilustrarea forțelor energetice determinatoare a modelării scoarței, urmează noțiuni despre dezagregarea și alterarea rocilor, apoi despre acțiunea apelor subterane, și, ca niște cazuri aparte a acestora, gheizerii, vulcanii noroioși și mai ales efectul curgerii prin roci solubile, adică procesele carstice. Atrag atenția suitele de fotografii și de frumoase concrețiuni, portretul savantului Emil Gh. Racoviță, întemeietorul, în 1920, la Cluj, a primului institut de speologie din lume, și mențiunea că în 1970 se cunoșteau în țara noastră circa 2000 peșteri, iar în momentul de față peste 12.000.

Tot pe culoar se prezintă noțiuni despre soluri, acțiunea apei curgătoare (de șiroire și organizată), a mării, a ghețarilor, a vântului și a gravitației, iar pe peretele opus — acțiunea benefică și malefică a omului privit ca agent geologic.

În continuare se urcă la etaj unde, în holul central (6), începe *dinamica internă* cu prezentarea noii teorii cunoscută sub numele de Tectonica globală, figurată într-o suită de vitrine dedicate structurii globului, plăcilor litosferice, mișcării lor, dovezile de mișcare, vitezei de mișcare și cauzele mișcării. Urmează consecințele mișcării plăcilor, respectiv magmatismul, metalogeneza, seismicitatea, noțiuni despre izostazie, tectonica analitică, faliile, cutele, orogeneza, în viziuni clasice și cea oferită de tectonica globală precum și deriva continentelor. Orogeneza este exemplificată prin teoria clasică a pînzelor, pe baza exemplului Carpaților Meridionali și cea a tectonicii globale pe baza Alpilor.

În holul transversal (7) începe secțiunea dedicată *paleontologiei*, care în mod normal trebuie să urmeze după petrografie, dar rațiuni de spațiu (utilizarea culoarelor) au impus devansarea ei cu cele două capitole de dinamică. După explicarea condițiilor de fosilizare și a prezentării arborilor filogenetici ai regnului animal și vegetal, urmează sala dedicată paleobotanicii (8), cu cîteva remarcabile eșantioane, precum cele de mare raritate cu ciuperci fosile precum și plăcile cu frunze fosilizate de la Chiuzbaia. Pentru paleozoologie (sălile 9 și 10)

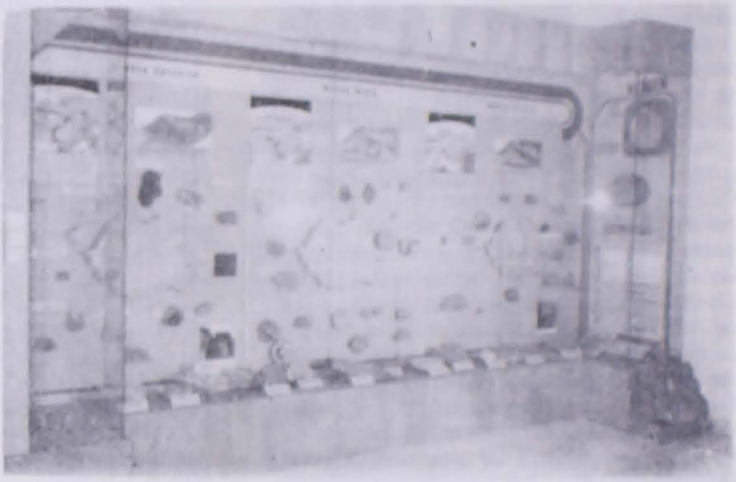
Geologia istorică, *Rhabdodon priscum*, reptilă din mezozoic (reprodusă la scară normală)

s-a recurs la un sistem original de prezentare prin construirea arborelui filogenetic al fiecărui grup în desfășurarea lui temporală pe verticală, cu plasarea la momentul corespunzător a fiecărei forme fosile. În felul acesta sînt vizualizate relațiile de înrudire între diferitele grupe. În sala 9 a, în vitrina de la fereastră, este specificat că de pe teritoriul țării noastre au fost descrise pentru prima dată 125 genuri și peste 2500 specii de animale, fosile. În sala 9 b atrag atenția frumoasele cochilii de melci, iar în sala 10 — resturile de reptile triasice descoperite în zona Alejd și cele jurasice descoperite în bauxită în Munții Pădurea Craiului și care, împreună cu cele cretacice din Hațeg (nefigurate în muzeu), fac ca țara noastră să fie una din cele mai importante din Europa în ce privește depozitele paleontologice de dinozaurieni. Important este și arborele filogenetic al proboscidienilor, exemplificat cu eșantioane provenind exclusiv din România.

După ce au fost astfel prezentate elementele constitutive ale scoarței și transformările dinamice la care este supusă, se trece la sintetizarea lor în disciplina ce urmărește evoluția Pămîntului, la *geologia istorică*. Într-o sală (11) sînt prezentate principiile fundamentale ale geologiei, cele care stau la baza gîndirii geologice. În ciuda aridității subiectului, un fel de filozofie a disciplinei, modul foarte sugestiv de ilustrare cu scheme și eșantioane face ușor inteligibile noțiuni precum: corelarea stratigrafică, faciesuri, lacune, discordanțe, sau legi precum cea a superpoziției, a incluziunii, a corelării paleontologice și litologice, a actualismului. Pe baza acestor principii se poate determina vîrsta relativă a formațiunilor geologice (unele în raport cu celelalte), iar cu metode mai complicate, vîrstele absolute, adică în ani. Se insistă în acest sens asupra vîrstei izotopice (determinată pe baza dezintegrării spontane a substanțelor radioactive din scoarță), cu exemplificare prin cîteva eșantioane datate în acest fel. Sinteza tuturor acestor noțiuni, legi și metode o reprezintă scara stratigrafică, cea care orînduiește întreaga istorie geologică în unități de timp istoric, ilustrată sugestiv într-o mare pictură reprezentînd principalele etape ale devenirii geologice, de la formarea Pămîntului ca planetă și pînă la aspectul lui peste 50 milioane de ani.

În continuare, într-o succesiune de săli este trecută în revistă istoria teritoriului României de acum 2 miliarde de ani pînă astăzi. Acest imens interval de timp este subdivizat în ere, perioade și epoci, fiecărei unități temporale fiindu-i dedicate vitrine și panouri.

Geologia istorică. *Stenorhinosaurus brahyrostris*, reptilă din mezozoic (la scară naturală)



Geologia istorică, neogen

Pentru unităţile mari de timp s-a mers pe o reprezentare cu elemente standard: vizualizarea printr-o spirală a intervalului de timp la care se referă sala, aspectul globului în acel timp (paleogeografia lui) şi într-o viziune de fotografie din satelit — paleogeografia teritoriului României. Într-un mod nou şi original sînt prezentate principalele succesiuni de roci pentru diviziunea de timp respectivă: mici casete cu coloane de eşantioane de roci, legate de cîte o hartă a României, pentru a arăta proveniența succesiunii. Pentru diviziunile mezozoicului, s-a recurs şi la o prezentare a locului de formare a rocilor respective pe baza cîte unui mare blocdiagram. De semnalat şi existenţa unor reconstituiri picturale ale vieţii precum şi fotografii cu peisaj şi afloriments ale formaţiunilor caracteristice pentru România. Bogăţiile subterane formate în răstimpul respectiv au fost prezente în două modalităţi. Pe de o parte contribuţia erei respective la zestrea generală a ţării (de pildă cît reprezintă acumulările de fier din paleozoic faţă de totalul existent), pe baza unor cilindri-diagramă şi, pe de altă parte,

Geologia istorică, cuaternar: reconstituiri de cranii și fizionomii de hominizi

momentul de formare a diferitelor zăcăminte din țară, tipul lor, distribuția geografică și eșantioane caracteristice. În sfîrșit, în ce privește viața în intervalul de timp respectiv, cite un tablou prezintă liniile evolutive ale principalelor grupe de plante și animale, iar în vitrine-pupitru se află bogate colecții de fosile, reprezentative pentru diversele momente geologice, unele de o valoare deosebită și bucurîndu-se de o reputație internațională.

Din lunga succesiune de eșantioane, scheme, imagini și reconstituiri atrag atenția vitrinele cu cele mai vechi fosile, minereuri și roci din țară (aproape 2 miliarde de ani) (12), reconstituirile spectaculoase, în mărimea naturală, a doi dinosaurieni cretacici, ale căror resturi au fost descoperite în secolul trecut în Hațeg (13) și reconstituirea la scară redusă a unui fel de proboscidian paleogen găsit tot în Hațeg (14).

Într-o sală separată (15) este înfățișată ultima verigă a trecutului geologic, *cuaternarul*, prin exponate privind fenomenul glaciar, neotectonica, loessul și mai ales evoluția omului, acesta din urmă pe baza unui set de reconstituiri de cranii și fizionomii ale tipurilor de oameni primitivi, la care se adaugă unelte preistorice și desene înfățișînd aspecte caracteristice din viața lor. Atrage, de asemenea, atenția reconstituirea secțiunii geologice a Peșterii lui Adam din Dobrogea, una din cele mai complete și mai bine documentate din Europa pentru partea superioară a cuaternarului, prin resturi de macro- și micromamifere, precum și artefacte.

Legată oarecum de această ultimă unitate de timp este secțiunea *geologia marină* (16) ce reprezintă holocenul. Aici sînt înfățișate elemente legate de oceanul mondial și aspectele sale economice (noduli polimetalici marini, acumulările de sulfuri și petrolul), apoi date privind litoralul românesc, Delta Dunării și Marea Neagră.

Ieșind pe culoar (17) ne întîmpină o secțiune de *sedimentologie*, mai precis capitolul acesteia privind mecanoglifele, adică acele urme care se găsesc pe rocile detritice datorate curenților de densitate de pe fundul bazinelor sedimentare. O extraordinar de bogată colecție de eșantioane, cu explicații și schițe pertinente privind geneza unei largi game de tipuri, face cunoscut astfel un element rar în lume, dar specific formațiunilor de fliș din Carpați. Urmele de viață, bioglifele, sînt prezente într-o altă vitrină, de asemenea cu exponate variate și valoroase.

Hidrogeologia (18) face parte din același context de preocupări ca și geologia

Geologia marină. Delta Dunării

marină și sedimentologia, adică legate de existența apei. După prezentarea bilanțului de apă pe glob și din România, și a modului de circulație și acumulare a apei subterane, se prezintă trei importante aspecte economice: apa geotermală, care este o speranță pentru rezolvarea în parte a problemei energetice, mai ales de cînd s-a descoperit apă de acest tip în preajma Capitalei; apele minerale, o mare bogăție a țării, fiind prezentate într-un mod original distribuția și cantitățile disponibile. Tot atît de original sînt înfățișate elementele terapeutice legate de formațiuni geologice de la noi: lacuri sărate și helioterme, locuri cu mofete și aerosoli, precum și diversele substanțe utile în acest sens (turbă și nămoluri).

Sinteza cunoașterii teritoriului românesc o constituie *tectonica României*, prezentată pe culoar (19) unde sînt înfățișate fazele orogene care au dus la constituirea Carpaților, începînd de la Oceanul Tethys, apoi, pe baza conceptelor tectonicii globale, diversele etape formatoare. Urmează secțiuni profunde prin teritoriul țării și, în final, este propusă o explicație pentru formarea lanțului vulcanic al Carpaților Orientali și a focarului seismic Vrancea.

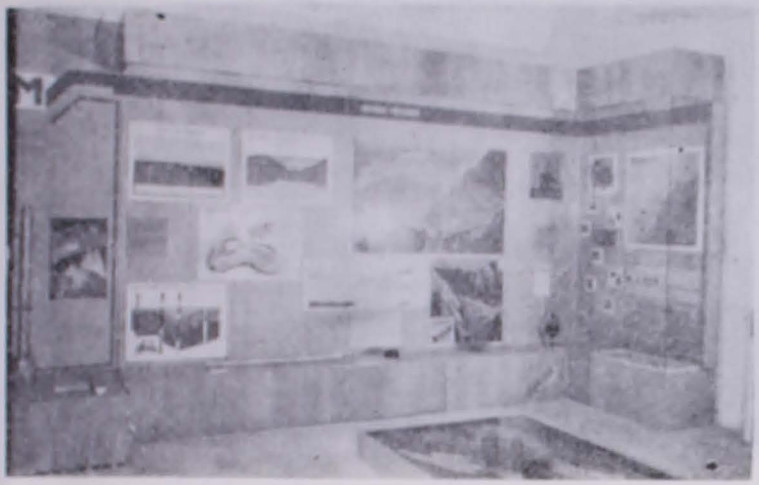
Coborînd la parter, ajungem la marele capitol al *geologiei economice*, care debutează cu o hartă cu lumini înfățișînd principalele exploatări de substanțe minerale utile de la noi. Pe culoar (21) se definesc noțiuni precum minereu, steril, concentrat, zăcămînt și sînt înfățișate tipurile de structuri ale minereului, modul de zăcămînt și locul pe care-l ocupă în crustă, conform mecanismelor tectonicii globale.

În continuare, o primă sală (22) este dedicată *substanțelor metalifere* de la noi. După o introducere privind tipurile de zăcăminte, sînt trecute în revistă numai substanțele importante pentru economia națională: fierul, manganul, cuprul, plumbul, zincul, molibdenul, zirconiul, aluminiul, aurul și argintul. Pentru fiecare sînt arătate zăcămintele din țară, împărțite pe tipuri genetice, cu cîte un exemplu de zăcămînt (în secțiune)pentru fiecare tip, și cu eșantioane caracteristice. De asemenea se prezintă ponderea economică a fiecărei unități teritoriale pentru diferitele substanțe. În centrul sălii sînt frumoase eșantioane de minereuri.

Cărbunii reprezintă a doua categorie de substanțe utile (23). După ce se dau definițiile necesare și modul de formare a cărbunilor, se trece la prezentarea principalelor zăcăminte din țară, pe marile categorii: turbă, lignit, cărbune brun, huilă, antracit, ponderea mare revenind lignitilor și huilei (de Banat și Petroșani).

Urmează *hidrocarburile* (24), prezentate la început teoretic, în ce privește geneza, migrația și acumularea lor, pentru a se trece apoi la distribuția lor în țară, cu ilustrarea principalelor tipuri de zăcăminte. O machetă arată o platformă de exploatare a unui zăcămînt marin de petrol și navele ajutătoare.

În sfîrșit, a treia categorie cu pondere mare în geologia economică sînt *substan-*



Geologia marină. Marea Neagră

țele nemetalifere. În general, despre ele (25 — culoar) se arată contextul geologic genetic și utilizarea lor în diferitele industrii, apoi una din marile bogății ale țării, sarea. O sală (25) este rezervată substanțelor nemetalifere care pot să fie roci, minerale argiloase și monominerale. Un loc deosebit îl ocupă rocile ornamentale, o altă foarte importantă bogăție a țării.

Se coboară în continuare la demisol pe scara din capătul culoarului în lungul căreia se află portretele marilor înaintași ai geologiei românești. Ei fac intrarea în secțiunea dedicată *istoriei geologiei românești și a industriei extractive*. Pe baza unei suite de hărți (26) se prezintă locurile de extracție a materiilor prime minerale în paleolitic, neolitic, epocile bronzului și fierului și principalele zăcăminte care s-au exploatat și se exploatează astăzi în România. Secțiunea aceasta nu este încheiată și urmează să fie extinsă în sălile adiacente. Pe culoar însă (28) se prezintă cîteva din momentele principale din istoria geologiei românești, marii săi înaintași și lucrările lor de valoare, înființarea institutului geologic precum și o suită de hărți pe baza cărora se arată evoluția ideilor privind formarea Carpaților Orientali, Meridionali și a Munților Apuseni.

Urmează o secțiune privind *metodele de investigare în geologie* (29) în care se arată cum se realizează o hartă geologică, ce este cercetarea geochimică și cea geofizică, ca disciplină științifică. Se pune apoi accentul pe prospecțiunea geofizică prin ilustrarea diverselor metode (geoelectrică, gravimetrică, electrometrică etc.), ca principiu și cu exemplificarea unor cazuri concrete.

Geologia României (30) este o altă secțiune importantă a muzeului, ea avînd ca scop prezentarea marilor unități tectonice prin suite de roci, fosile și minereuri, introducerea făcînd-o o hartă tectonică cu separarea acestor unități. Apoi în cele trei săli în vitrinele de perete se află succesiuni de roci caracteristice și de fosile pentru fiecare unitate, precum și fotografii color cu imagini de aflorimente și peisaje. În vitrinele de centru sînt expuse minereuri corespunzînd unităților respective.

Coborînd într-o sală la subsol (31) se vizionează o colecție, pe cît de interesantă pe atît de fascinantă, de minerale fluorescente care, iradiate cu lumină ultravioletă, emit culori stranii, complet deosebite de cele naturale.

Înainte de urcarea în holul de intrare, se mai află în holul de la demisol (32) o colecție de tablouri în care se propun, în mod umoristic, soluții pentru înțelegerea formării și dispariției speciilor.

Hidrogeologia, apele minerale

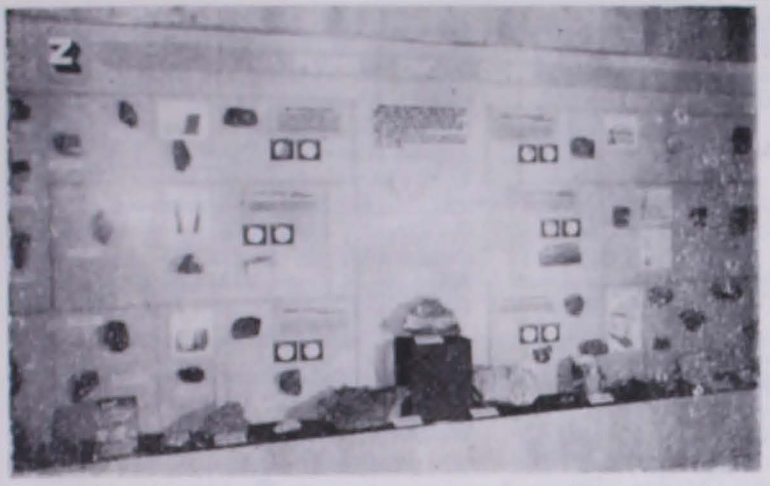
Pentru a lăsa partea cea mai spectaculoasă a muzeului la urmă, în ghidajele oficiale vizita se încheie în sala ce cuprinde tezaurul mineralogic al României (20). Sala în sine — 225 mp și 14 înălțime — este maiestoasă, cu ștucatură bogată și frumoase candelabre. Ea are, de jur împrejur, dispuse vitrine pe pereți, iar în centru — cinci dodecaedri pentagonali de mari dimensiuni din sticlă cu axe rotative ce prezintă eșantioane mineralogice deosebit de frumoase. În vitrinele de perete sînt dispuse, într-o ordine pur estetică, fără pretenții de organizare științifică, doar cu o grupare pe specii minerale, mineralele ce constituie celebrele „flori de mină" ce au adus renume zăcămintelor metalifere de la Baia Mare, din Munții Metaliferi și din Banat. Amintim doar cîteva dintre ele: stibine, unice în Europa, prin mărimea și finețea cristalelor aciculare, avînd egal doar în Japonia; apoi, baritinele, cu cristale tabulare și lamelare în numeroase variații coloristice; gigantice sau foarte fine cristale de gips și pirită; extraordinar de bogatele forme de cuarțuri și calcite și splendide agate cu structuri concentrice diferit colorate.

După cum se vede, muzeul are o strictă ordonare tematică, astfel că urmărirea ei cu atenție, citirea tuturor textelor și examinarea eșantioanelor și a materialelor grafice echivalează cu 'parcurgerea' unui manual de geologie. Urmărirea nu este greoaie, fiind accesibilă oricui, fapt ce face ca Muzeul Național de Geologie să devină un focar de știință și cultură pentru marele public. În același timp, el se constituie și ca un centru de documentare pentru studenții și geologii dornici de a-și reîmprospăta cunoștințele teoretice, iar pentru specialiști, un loc de studiu.

* * *

Muzeul a putut fi realizat datorită sprijinului unui număr considerabil de cercetători științifici din cadrul Institutului de Geologie și Geofizică, care au ajutat colectivul, foarte restrins, al muzeului (2 cercetători, 7 geologi, 2 muzeografi, 4 tehnicieni geologi, 2 laboranți, 2 arhitecți, 5 artiști plastici și 10 muncitori calificați) la care s-au adăugat, pe parcurs, un mare număr de cartografi, desenatori, geologi și muncitori de la diversele unități în subordinea Ministerului Geologiei detașați pe termen limitat. Ajutorul principal l-am avut de la Întreprinderea de Prospecțiuni Geologice și Geofizice, Întreprinderea de Foraje și Lucrări Geologice Speciale, precum și de la întreprinderile de prospecțiuni geologice Maramureș, Suceava, Deva, Cluj, Harghita etc. Un sprijin constant l-au dat dr. ing. I. Folea și dr. F. Bercia, de la forurile tutelare.

În încheiere prezentăm colectivele de cercetători și geologi implicați direct în



Geologia economică, zăcăminte metalifere

proiectarea și realizarea secțiunilor muzeului:

Concepție generală și coordonator general: dr. Marcian Bleahu; *asistent permanent și conducătorul grupului de artiști:* geol. M. Răducă; *conducător administrativ:* geol. Ionel Gheorghiță; *proiectare mobilier și coordonare artistică:* arh. W. Riess; *dispecer din partea Ministerului Geologiei:* geol. I. Teodoru.

Tematica: *Universul și materia:* M. Bleahu; W. Riess; *Mineralogie:* Gh. Udubașa; G. Sabău, Gh. Ilinca, M. Tatu, Paulina Hirtopan, Lucia Robu, Aneta Balaban, R. Strusievici, Cornelia Ghiuzeli, D. Popian; W. Riess; *Introducere în petrografie:* M. Bleahu; M. Ciobotaru; *Petrografia magmatică:* I. Seghedi, Al. Szakács, Constantina Stanciu, Constanța Rifaat, O. Rifaat; *Petrografia sedimentară:* D. Jipa; N. Anastasiu, Al. Baltreș; Constanța Rifaat, O. Rifaat, M. Răducă; *Petrografia metamorfică:* Viorica Iancu; I. Hirtopanu, Antoaneta Seghedi, M. Mureșan, Constanța Rifaat, M. Răducă; *Dinamica externă:* M. Bleahu, Inst. de Geografie, Constanța Rifaat; *Dinamica internă:* M. Bleahu, M. Răducă, W. Riess; *Introducere în paleontologie:* L. Artin, M. Bleahu, W. Riess; *Paleobotanică:* N. Țicleanu, Sanda Folea, Anca Carugea; *Paleozoologie:* L. Artin, E. Știucă, Jana Ion, Gh. Popescu, M. Gheorghian, P. Dumitrică, A. Baltreș, Magda Iordan, E. Avram, Doina Gheorghian, Elena Mirăuță, C. Rădulescu, P. Samson, T. Jurcsack, D. Grigorescu, E. Rotmüller, Virgina Turjeschi, W. Riess; *Introducere în geologia istorică*: M. Bleahu, Jana Ion, Constanța Rifaat, I. Predoi, Institutul „N. Grigorescu"; *Geologia istorică:* M. Bleahu, Ileana Popescu; *Arhaic-proterozoic:* M. Bleahu, I. Popescu, H. Kräutner, T. Berza, Viorica Iancu, Constanța Rifaat; *Paleozoic*: I. Popescu, M. Bleahu, H. Kräutner, S. Năstăseanu, Magda Iordan, Camelia Tomescu, Antoaneta Seghedi, Viorica Iancu, Elena Mirăuță, Luciana Artin, R. Muțiu, E. Negrea, Constanța Rifaat; *Mezozoic:* Ileana Popescu, M. Bleahu, Camelia Tomescu, Ștefana Panin, Elena Popa, Elena Mirăuță, E. Avram, M. Lupu, Constanța Rifaat, Luciana Artin; *Neozoic*: Gh. Bombiță, Fl. Marinescu, E. Știucă, A. Rusu, I. Papainopol, Agapia Popescu, Luciana Artin, I. Seghedi, A. Szakacs, Constanța Rifaat; *Cuaternar*: C. Ghenea, T. Munteanu; E. Știucă, N. Mihăilă; *Reconstituiri de oameni fosili*: C. Rișcuția, Ina Rișcuția; *„Peștera de la Adam"*: P. Samson, C. Rădulescu; *Colecțiile de fosile*: Luciana Artin, Magda Iordan, R. Muțiu, D. Patrulius, Camelia Tomescu, Elena Popa, Denisa Lupu, Emil Avram, L. Szasz, Gh. Bombiță, A. Rusu, V. Moisescu, Fl. Marinescu, Luciana Artin, I. Papainopol, Al. Semaka, R. Givulescu,

MUZEUL DE ARTĂ POPULARĂ DIN ORAȘUL TULCEA

ANGHEL PAVEL

În urmă cu doi ani, în orașul de la porțile Deltei Dunării s-a deschis pentru marele public un nou muzeu. Este vorba, de fapt, de expoziția de bază a Secției de artă populară a complexului muzeal din localitate.

Noua expoziție a fost organizată într-un imobil aflat în imediata apropiere a centrului municipiului și care anterior a găzduit secția de artă plastică [1].

Două au fost obiectivele majore pe care colectivul secției, condus de domnișoara Steluța Pârâu, le-a urmărit în organizarea expoziției: 1. originalitatea tematică a noului demers expozițional și 2. utilizarea cît mai eficientă a spațiului nu prea generos al localului. În ce privește primul obiectiv, trebuie să subliniem că el a fost atins datorită, pe de o parte, unei temeinice cunoașteri a patrimoniului muzeal și virtual de etnografie și artă populară din zonă, iar, pe de alta, corelării temei propuse spre a fi dezvoltată în expoziție cu tematica altor muzee și secții din țară, în general, și din județele limitrofe (Constanța, Brăila, Ialomița) în special [2]. În vederea realizării celui de-al doilea obiectiv, s-a recurs la colaborarea cu I.S. „Decorativa" și cu artiști plastici din Tulcea.

Tema noii expoziții este: Ornamentica populară din nordul Dobrogei exprimată, cu precădere, în țesături de diverse tipuri. Prezentarea a fost realizată ținîndu-se seama de marile categorii ornamentale ce împodobesc țesături cu destinații diferite (scoarțe, fețe de pernă, ștergare, ccarceafuri, piese de costum etc.) și urmărindu-se sublinierea originalității ornamenticii populare din zonă în care elementului majoritar românesc i s-au adăugat, în timp, cele aromân, turco-tătar, lipovean și bulgar. Menționăm faptul că, în cadrul expoziției, s-au folosit unele rezolvări muzeotehnice inedite cu scopul suplinirii dimensiunilor reduse ale spațiului și pentru a crea posibilitatea folosirii, în același timp, a unei săli din circuitul expozițional ca spațiu pentru expoziții temporare și activității cu publicul.

Spațiul afectat expoziției cuprinde un număr de 11 săli de dimensiuni și forme variabile dintre care patru sînt situate la parterul imobilului, iar șapte la etaj. În structura expoziției, sălile de la parter au fost destinate introducerii în temă, iar cele de la etaj pentru detalierea acesteia.

Sala I oferă vizitatorului cîteva elemente privind ornamentica populară în general, ocupațiile tradiționale practicate în județul Tulcea și modul de decorare a exteriorului și interiorului casei țărănești. Astfel, este expusă o hartă de mari dimensiuni cu conturul țării în care, folosindu-se vignetele, sînt redate cele mai specifice ornamente ce se întîlnesc pe vase de ceramică (Vîlcea), pe obiecte din lemn (Vrancea, Sălaj), pe scoarțe (Iași, Botoșani), în țesătura ștergarelor (Prahova, Mureș) etc. O hartă a județului Tulcea, tot prin vignete, ilustrează ocupațiile tradiționale: agricultura și creșterea

Exteriorul clădirii care adăpostește noua expoziție de artă populară de la Tulcea

vitelor (pe întreg județul), pescuitul (zona lacului Razelm și Sf. Gheorghe), viticultura (Niculițel, Telița), apicultura (Florești, Valea Telei), minerit (Somova, Mineri, Altîn Tepe), olărit (Dorobanțul, Luncavița). Pe mai multe panouri sînt realizate colaje fotografice ce redau elemente decorative de la stîlpii prispei și parmalicului și imagini cu diverse interioare tradiționale din care nu lipsesc scoarțele așezate pe pat, laviție și pereți, ștergarele la ferestre și pe pereți, icoanele, străchinile și ulcioarele decorative de pe grindă și ruda cu perne, diverse țesături și piese vestimentare [2].

Sala a II-a, avînd un spațiu îngust, a fost destinată prezentării tipurilor de așezări și gospodării din nordul Dobrogei. Expunerea este realizată pe trei panouri mari. Pe unul este ilustrată, prin intermediul fotografiilor aeriene, tipologia satelor tulcene, tipologie care se integrează, în general, celei românești bine cunoscute, așezările grupîndu-se, pe zone, astfel: Lunca Dunării (Jijila, Văcăreni), podișul Niculițel (Niculițel, Poșta, Telița), podișul Babadag (Slava Cercheză, Slava Rusă), Razelm (Unirea). În ce privește tipurile de case, sînt redate dintre cele edificate din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și pînă în anii '50 ai secolului nostru: casă cu pridvor, tindă, două camere și în continuarea construcției bucătărie de vară, magazie (Enisala), casă cu tindă, două camere și fronton frumos ornamentat (Iazurile), casă cu pridvor, temelie înaltă și beci pe lateral (Visterna), casă cu prispă în față (Valea Nucarilor), casă cu pridvor și beci sub pridvor (Panduru). Materialele de construcții folosite la casa nord dobrogeană au fost: nuiele, lut (ciamur, chirpici) pentru pereți și stuf, trestie, olane pentru învelitori.

În sala a III-a s-au expus elemente ale casei țărănești din zonă care se decorau: stîlpi de prispă, fronton, pazie, parmalic și gard. Înfrumusețarea se făcea prin traforare, iar motivele erau: căluți, păsări, flori. Avînd în vedere că piesele originale, deținute de muzeu, prezintă diferite stadii de degradare, s-a apelat la copii realizate de un meșter lemnar după obiecte existente în colecții. În sală se mai află o vitrină în care au fost așezate unelte pentru timplărie: rindele', burghie, dălți, compase, ciocane etc.

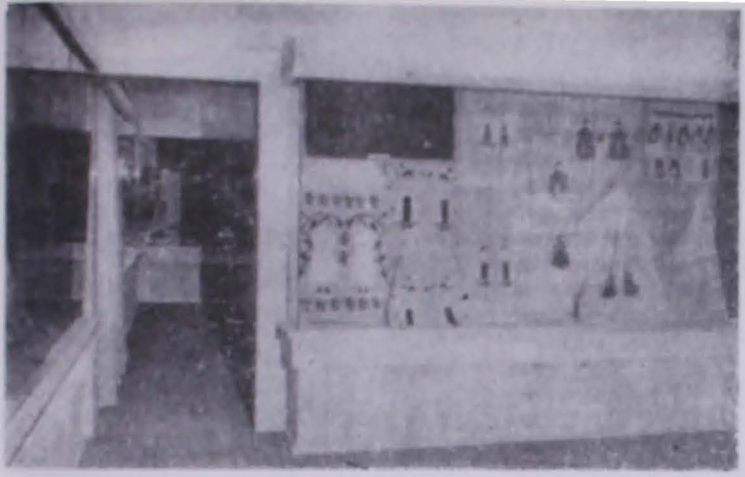
Sala a IV-a, care, de fapt, este un culoar de acces la scările ce duc la etaj, a fost destinată prezentării unor elemente legate de străvechea ocupație a țesutului. Prin imagini fotografice sînt redate descoperiri arheologice de la Garvăn, Isaccea, Enisala care atestă: practicarea continuă a acestei ocupații începînd cu neoliticul, prelucrarea materiei prime — in, cînepă,

Aspecte din sala a IV-a în care este ilustrat meșteșugul țesutului

bumbac, borangic — (strînsul, topitul, uscatul și melițatul cînepii, scărmănatul, dărăcitul, torsul, depănatul firelor etc.), diferitele tehnici de țesut, ales și cusut. Pe podiumuri sînt prezentate numeroase și variate ustensile folosite în țesut: darac de lînă, piepteni cu dinți de metal, dispozitiv pentru scos semințele de bumbac, mașină de tras firele, roți de tors, alergătoare pentru făcut țevile etc. Toate piesele expuse sînt originale și au o bună stare de conservare.

Cu sala a V-a se intră în prezentarea temei propriu-zise a expoziției. Este cea mai mare sală din muzeu. În cadrul său s-a urmărit redarea ornamentelor geometrice întîlnite, cu precădere, la țesăturile țărănești groase, dar și la unele ștergare, fețe de masă etc. În șirul vitrinelor-panou de mari dimensiuni amplasate pe peretele din stînga ce dă lungimea sălii sînt expuse diverse țesături alese în două — patru ițe și ornamentate cu vîrste. Printre ele se disting lăicere, pestelci (șorțuri) pînză de saci, bete, fețe de masă, ștergare din bumbac, metraj pentru cearceafuri etc. Sînt prezentate atît țesături aparținînd românilor, cît și populației aromânești. În ultima vitrină din acest șir pot fi admirate ștergare alese în tehnicile „Șabac" și „Karamani", datînd de la începutul secolului al XX-lea. De remarcat că decorului realizat prin învîrstare i se adaugă un colorit cald: tonuri de alb, gri, negru (culori naturale) și roșu, albastru (obținute prin vopsirea firelor cu coloranți naturali). În vitrinele de pe peretele opus — și care au dimensiuni reduse, avînd mai degrabă aspectul unor panouri adîncite — sînt prezentate țesături decorate cu motive geometrice specifice județului Tulcea: linia dreaptă, dispusă în mai multe registre, linii frînte, X-uri, S-uri, zigzaguri, romburi și motivul numit „morișca". Astfel pot fi văzute două lăicere, șapte fețe de pernă, șapte pestelci pentru femei și fetițe, nouă ștergare și o față de masă. În concordanță cu varietatea motivelor geometrice practicate, gama coloristică este și ea mult mai bogată. O bună parte din culori au fost obținute cu ajutorul coloranților chimici.

Pe pereții care dau lățimea sălii sînt etalate suspendat 10 păretare (covoare) cu lățimi variabile — 0,80 — 1,00 — 2,50 m — și lungimi între 2,50 — 5,00 m. Motivele geometrice cu care sînt decorate aceste țesături au o varietate greu de imaginat. Dintre ele se disting acelea care, în limbaj local, se numesc: „morișca", „stelele", „cozonacul" și „steaua" „călușii" „oul încondeiat", „floarea poiegului", „coada rîndunicii" etc. Unele păretare au chenar simplu sau dublu. Gama coloristică cuprinde cele mai variate nuanțe mergînd de la alb la galben, portocaliu, roz, roșu, vișiniu, mov, bej, maro și ajungînd la verde, albastru, bleumarin, gri și negru. Lăicerele din nordul Dobrogei,



Vitrină din sala a VIII-a. Se remarcă ştergarele cu temele „fetele" şi „bătrînele croetînd"

prin ornamente şi culoare, reprezintă o creaţie de mare frumuseţe şi varietate. Văzute o dată, ele nu mai pot fi uitate, devenind, în timp, un element de referinţă pentru producţii similare din alte zone.

Sala ornamentelor geometrice este destinată şi organizării unor expoziţii temporare sau manifestări cu publicul, fără a se renunţa la expunerea existentă. Lucrul este posibil deoarece vitrinele mari sînt turnate, iar, prin mişcarea în jurul unui ax, ele dispar, spatele fiind panouri pe care se pot etala piese aparţinînd unor alte demersuri expoziţionale. Vitrinele mici, la rîndul lor, se pliază realizîndu-se, de asemenea, un spaţiu de expunere. Astfel, sala poate fi ori parte din expoziţia de bază, ori expoziţie temporară în funcţie de cerinţe fără ca cele două demersuri expoziţionale să se stînjenească una pe alta. Este aceasta o rezolvare care ar putea fi adaptată şi de alte muzee ce nu dispun de spaţii prea generoase.

Sala a VI-a a fost destinată prezentării ornamentelor florale. Pe o hartă, realizată artistic, se indică răspîndirea ornamentelor fitomorfe pe teritoriul României. În vitrina-panou ce acoperă întreaga suprafaţă a peretelui din partea stîngă sînt etalate păretare, acoperitori de pat, feţe de masă, ştergare, cămăşi femeieşti avînd ca ornamente viţa de vie, strugurele, vasul cu flori (pomul vieţii), merişorul, bobocul de trandafir şi ghiocelul. La ştergare se remarcă ornamentul floral, realizat în culorile roşu, verde, albastru, amplasat la capete şi delimitat de vîrste. La păretare, ornamentul este dispus, prin repetiţie, pe întreaga suprafaţă. În vitrina de pe peretele din dreapta poate fi admirată o frumoasă acoperitoare de pat avînd fondul verde şi, ca ornament, brodat cu acul, motivul ghiocelul. Pentru ca vizitatorul să poată sesiza unele interferenţe, dar şi deosebirile dintre modul de a reda motivele florale pe ţesăturile româneşti şi pe cele aparţinînd minorităţilor naţionale, în vitrină au fost expuse şi cîteva ştergare turco-tătărăşti, din zona Babadag, datînd de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, avînd ca motiv „sacsiia" (pomul vieţii).

În sălile VII, VIII şi IX, originalitatea temei tratate în expoziţia se adînceşte, piesele prezentate fiind, în foarte multe cazuri, unicate de valoare naţională.

Sala a VII-a este sala motivelor avizoomorfe. Harta expusă informează asupra zonelor din ţară unde se foloseşte acest motiv decorativ. Aşa cum se precizează în textul de sală, motivele avizoomorfe *„sînt reprezentări ale animalelor alcătuind un adevărat tezaur al cunoaşterii naturii şi un sugestiv raport dintre om şi lumea înconjurătoare"*. În zona nord-dobrogeană, păsările şi animalele, ca motiv decorativ, se întîlnesc în special pe lăicere, ştergare şi feţe de perne. Păsărelele,

Vitrina din sala a IX-a. Se remarcă compoziţiile bogate ale scoarţelor (ornamente geometrice şi florale) şi ştergarelor (ornamente avimorfe, florale şi „pomul vieţii")

hulubii, cocoşii, păunii, lebedele, căţeii, iepurii, cerbii şi căprioarele, caii sînt redate fie într-un mod foarte stilizat, fie într-o manieră naturalistă cu numeroase detalii. Cerbii şi caii sînt prezentaţi în mişcare, în timp ce păsările sînt afrontate (mai rar în succesiune), încadrate de flori ca şi cum s-ar afla în mijlocul naturii. Toate reprezentările sînt delimitate de motive geometrice. Culorile folosite sînt nuanţele de alb, galben, roşu, albastru şi negru. În mod cu totul deosebit reţin atenţia lăicerul cu hulubi stilizaţi de la Letea, ştergarul cu cal şi două rînduri de păsări din zona lacului Razelm şi ştergarul cu păuni care se odihnesc pe cîte o rază.

Prin piesele din vitrină, etalate într-o formă expresivă, întreaga sală pare un colţ animat din natură. Lipseşte fondul sonor pentru ca atmosfera să fie aproape reală.

Sala a VIII-a cuprinde ţesături ce au ca ornament central imaginea omului. Prezenţa motivului antropomorf pe ţesăturile de interior şi port exprimă concepţia estetică a unei populaţii sedentare, legată de pămîntul său şi viziunea artistică a unui creator de mare sensibilitate. Şi în cadrul acestui motiv se disting mai multe teme: fetele, hora, bătrînele, călăreţii, mîinile. Credem că nu greşim apreciind că alături de scoarţele cu motive antropomorfe din zonele Iaşi, Bacău, ştergarele nord-dobrogene sînt cele mai interesante şi mai realizate din punct de vedere artistic de pe tot cuprinsul ţării.

Fiecare lăicer, ştergar sau faţă de pernă reprezintă un material de studiu cu trimiteri la aspecte sociale, politice, demografice, de evoluţie a costumului, de modă în general. Astfel, ştergarul din zona lacului Razelm, care are pe el călăreţi purtînd într-o mînă steagul tricolor, poate fi pus în corelaţie cu anumite evenimente politice. Ştergarele care redau şiruri de bătrîne croşetînd, fete cu scăunele, cu cai sau cîntînd la un instrument cu coarde (lăută), personaje feminine cu rochii clopot şi umbrele fac trimiteri la rolul fiecărei vîrste în societate, unele preocupări feminine, modă, interferenţe sat-oraş etc. De asemenea, urmărind modul de redare a motivului „fetele" pe diverse ştergare, se poate constata evoluţia costumului popular din zonă: de la cămaşa simplă şi pestelci de culoare neagră fără ornamente, la cămaşa cu bogate alesături, pestelci cu chenar şi decor în două registre şi ajungînd la fusta lungă de influenţă orăşenească. Trebuie să mai remarcăm un fapt. Personajele masculine apar rar comparativ cu cele feminine. Care poate fi explicaţia? Poate legată de rolul şi

Hartă și vitrină din sala a XI-a

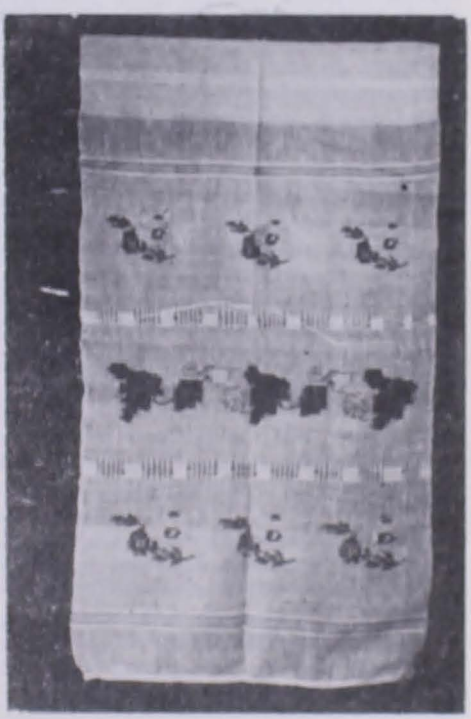
prezența femeii în gospodărie. Sala este plină de personaje, o comunitate umană tradițională în cadrul căreia fiecare perzonaj își are rolul său precis.

În sala a IX-a sînt prezentate țesături avînd ca decor compozițiile. Arta țesătoarelor dobrogene atinge în acest domeniu culmi de rafinament. Combinațiile de motive sînt de o varietate uimitoare. Se disting creații în special din zonele: lacul Razelm, Enisala și Agighiol. Surprind ștergarele și scoarțele ce redau „hora", „călărețiii cruciați", „grifonii", „leul furios", „broscuțele", „calul în mișcare" în combinații cu rînduri de păsări (de apă sau hulubi), flori, pomul vieții și motive geometrice („miez de nucă", „șuvoiul"). Culorile folosite și în cazul acestor creații sînt alb, galben, roșu, albastru și negru.

Spațiul sălilor VII, VIII, IX nu este prea mare. În plus prezintă și dezavantajul unor ferestre continue pe partea stîngă. De aceea, s-au proiectat vitrine-panou pe toți pereții, inclusiv în dreptul ferestrelor. Pentru ca sălile să beneficieze și de o parte din lumina naturală, fundalul vitrinelor din dreptul ferestrelor a fost realizat doar dintr-o țesătură subțire galben-crom ce filtrează lumina. Mai menționăm și faptul că vitrinele au o adîncime mică.

Sala a X-a cuprinde reconstituirea colțului cu pat și laviță din locuința nord-dobrogeană. Se remarcă bogăția combinațiilor coloristice de la cearceaful de pe pat, ales din fire de borangic, pernele, țesăturile așezate pe lada de zestre amplasată la capul patului, covoarele și ștergarele de pe pereți. De fapt, în această sală sînt reunite, pe criterii funcționale, variante ale unor piese ce pot fi admirate în încăperile precedente. Precizăm că acest colț de interior, cel mai semnificativ din camera curată, este viu colorat datorită, în special, covoarelor.

Ultima sală, a XI-a, este rezervată prezentării costumului popular din ju-



Ștergar cu motive florale și fitomorfe

dețul Tulcea. În patru vitrine sînt etalate pe manechine trei costume femeiești din zonele lacul Razelm și Valea Dunării și un costum bărbătesc.

Portul popular tulcean, ca o variantă a celui dobrogean, se înscrie în unitatea costumului țărănesc din regiunea Dunării de Jos. El se distinge prin arhaismul croiului, prin echilibrul compoziției ornamentale, prin armonia culorilor tari cu cele potolite. La cele trei costume femeiești structura morfologică este unică, deosebirile înregistrîndu-se numai în ceea ce privește ornamentarea lor. Principalele piese componente sînt cămașa largă de culoare albă cu ornamente la încheieturi, la mînecă și pe poale, pestelcile, bete și învelitoare pentru cap. Costumul din zona Dunării este de o eleganță deosebită. Se remarcă în mod cu totul deosebit pestelca din față cu chenar și două registre în care ornamentul acoperă întreaga suprafață. La costumul bărbătesc o piesă originală este mantaua amplă cu glugă confecționată din lînă în culori naturale și ornamentată cu găitane.

Piesele de port popular tradițional în Dobrogea sînt foarte rare. De aceea, în multe cazuri, s-a mers pe reconstituirea lor și realizarea de replici de către țesătoare actuale. Secția de artă populară a Muzeului „Delta Dunării" — Tulcea posedă numeroase asemenea replici, dar în expoziție au fost etalate numai piese originale de mare vechime.

Proiectarea expozițională a ținut seama de dimensiunile și forma sălilor. Din această cauză s-a apelat numai la vitrine-panou, centrul sălilor rămînînd liber. Culoarea părții lemnoase a vitrinelor este naturală. Fiind foarte multe piese originale etalate, apelul la materiale complementare — fotografii, hărți, texte — este minim. În ansamblu, expoziția se înscrie ca o reușită a domeniului, reușită datorită în primul rînd temei și obiectelor prin care aceasta este ilustrată. În condițiile existente și cu mijloacele financiare reduse avute la dispoziție, credem că nu se putea realiza mai mult decît ceea ce poate fi văzut acum la Tulcea [4]. Întregul merit revine muzeografilor-etnografi din localitate.

NOTE

[1] După ce lăcașul a fost eliberat de către Secția de artă plastică, a fost supus unor lucrări de consolidare. Din lipsă de fonduri și nerezolvarea la timp a mobilierului de către I. S. „Decorativa", organizarea expoziției a trenat foarte mult.

[2] Într-un context în care și pentru muzeele de etnografie și artă populară se elabora o „tematică cadru", iar tema „Cîntarea României" era obligatorie pentru orice nouă expoziție de bază, escamotarea acestora de către specialiștii Secției apare ca o dovadă de înaltă profesionalitate.

[3] Imposibilitatea de a folosi fotografii și diapozitive color face ca primele săli ale expoziției să fie lipsite de culoare în contrast cu cele în care predomină materialele originale.

[4] Apelîndu-se la cadre mari cu fotografii și diapozitive color (imagine de pădure, uliță de sat etc.), în care vitrinele să fie încastrate într-un mod ingenios, s-ar putea realiza o expoziție în care patrimoniul de excepție al secției să fie valorificat într-o viziune naturalistă de mare efect. Desigur, pe parcursul expoziției se poate folosi și un fundal sonor.

RÉSUMÉ

Presque à deux ans auparavant, dans le municipe Tulcea a été ouverte une exposition de base de la section d'art populaire du Complexe Muséal de la localité.

La thématique de l'exposition — l'ornementation populaire du Nord de la Dobroudja exprimé, avec prépondérence, dans les tissus de différents types — a été réalisé en tenant compte des grandes catégories ornementales qui ornent les tissus avec de différentes destinations: tapis roumain, taies, essuie mains, draps, pièces de costume, etc. et en poursuivant le soulignement de l'originalité de l'ornementation populaire de la zone, la quelle, pendant le temps, les Aroumains, les Turcs, les Tatars, les „Lipovens", les Bolgares ce sont ajoutés à la population roumaine majoritaire.

Les pièces du port populaire traditionel autentiques du Dobroudja sont très rares, et c'est pour cela que la section d'art populaire posède des repliques aussi, mais dans l'exposition ont été étalé seulement les pièces originales de grande ancienneté.

EXPOZIȚIA „SOCIETATEA ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA. MĂRTURII DE VALOARE DIN COLECȚIILE MUZEULUI"

MARIA IONIȚĂ

Expoziția temporară „Societatea românească în secolul al XIX-lea. Mărturii de valoare din colecțiile muzeului"*, vernisată la Muzeul Național de Istorie a României în ziua de 25 iulie 1990, reprezintă o fericită materializare a unei mai vechi idei a colectivului secției de istorie modernă din muzeu: aceea a valorificării și prezentării către public a bogatului patrimoniu al instituției noastre. Într-adevăr, Muzeul Național de Istorie a României dispune în prezent de o impresionantă zestre, rezultat al străduințiilor de aproape două decenii desfășurate de specialiștii acestei instituții de cultură, fie în rîndul colecționarilor sau a rudelor unor personalități politice și culturale românești (donații și achiziții), fie într-o serie de fructuoase campanii arheologice (mărturiile arheologice).

Dacă pînă acum impunerea „de sus" a unor expoziții tematice, care, indiferent de aniversarea ce le prilejuia, porneau invariabil de la marcarea istoriei românești din „cele mai vechi timpuri" și se opreau pe larg asupra contemporaneității, disproporționat și idilic prezentată, noile realități politice și sociale din România de după decembrie 1989 au făcut posibilă exprimarea libertății de gîndire și acțiune și a acestei categorii oarecum nedreptățite a intelectualității noastre: muzeografii. Expresie elocventă a acestei libertăți, expoziția de care ne ocupăm are și un alt merit demn de evidențiat: acela de a încerca să repună în drepturi și să arate adevăratul rol al muzeelor de istorie față de care există tendința de a le transforma în cenușăresele instituțiilor culturale de profil, numai pentru că pînă acum ele erau obligate să prezinte o istorie politizată, în care oricine și oricum se erija în postura de specialist.

Nu întîmplător expoziția deschisă la Muzeul Național de Istorie a României abordează ca temă prezentarea, prin valoroase și în cea mai mare parte inedite mărturii, a secolului trecut. Această bogată în evenimente și zbuciumată perioadă a istoriei noastre poate fi considerată pe cît de frumoasă, pe atît de importantă, prin afirmarea și înfăptuirea înaltelor idealuri naționale — unitatea și independența — prin renașterea economică și culturală a țării. Revoluția de la 1848, „Unirea mică" din 1859, ce a pus bazele României moderne, cucerirea independenței naționale în 1877—1878 și proclamarea regatului român în 1881, care au dus la crearea unui stat român puternic și au contribuit la afirmarea sa economică, politică, culturală pe plan internațional, n-au făcut decît să pregătească importantul act din 1918 — unitatea deplină a tuturor românilor. Totodată, expoziția reușește să ne introducă în atmosfera veacului trecut, trezindu-ne, în preajma variatelor categorii de obiecte expuse cronologic (documente, fotografii de epocă, costume, opere de artă, de la piese de grafică la picturi și sculpturi, mobilier), emoții și trăiri de înaltă valoare spirituală.

Expoziția cuprinde două săli, în cea dintîi fiind prezentate aspecte ale evoluției istorice a societății românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, inclusiv Unirea Principatelor, iar în cea de-a doua, ultima parte a acestui secol, cu accent pe momentul cuceririi inde-

Costum de domniță din prima jumătate a secolului al XIX-lea

Costum de surugiu din secolul al XIX-lea

pendenței naționale, a proclamării regatului român și a bogatei vieți culturale românești din această perioadă.

Debutînd cu o sculptură de mici proporții, care ni-l înfățișează pe cărturarul transilvănean Gheorghe Lazăr, întemeietor al primei instituții de învățămînt superior în limba română din București — Colegiul de la Sf. Sava, în 1818, prima sală a expoziției surprinde, prin intermediul unor litografii, cromolitografii sau picturi, tipuri sociale din țările române din prima jumătate a secolului al XIX-lea, imagini din București și Iași din aceeași perioadă, personalități politice și culturale ale vremii. Astfel, ne atrag atenția un reușit portret de pandur realizat în ulei de pictorul D(umitrescu) Stoica, cele două litografii aparținînd lui Theodore Valerio intitulate *Dorobanț valah* și *Țărancă valahă*, gravurile lui A. Pointevin-Scheletti înfățișînd *Strada Hanul cu Tei* și *Biserica Stavropoleos* din București sau litografiile realizate de J. Rey care ne prezintă, una, *Mitropolia din Iași*, iar cealaltă, *Strada Mare din Iași*. În aceeași categorie de mărturii de epocă se înscriu operele celor trei cunoscuți artiști desenatori și litografi, care au fost oaspeți ai țărilor române în prima jumătate a secolului trecut: Alois von Saar, care ne-a lăsat, pe lîngă imaginile Galațiului și Brăilei din 1826, și o perspectivă a satului Grădinari din Țara Românească; Auguste Raffet, cu o litografie cunoscută din albumul lui — rezultat al călătoriei făcute și în țările române începînd cu 1837 — *Infanterie valahă în pas de defilare*, alături de care ne atrage atenția un sugestiv grupaj de armament de început de secol XIX; Michel Bouquet, prezent în expoziție prin al său album de litografii publicat în 1843, *Vues et costumes pitoresque de la Valachie*.

Dintr-o acuarelă semnată de pictorul Constantin Lecca și datată 1844 ne privește zîmbind gînditoare Marghioliția Brăiloiu, de la al cărui chip delicat privirea se mută, asociativă, asupra celor două splendide costume de domniță din prima jumătate a secolului trecut, precum și spre o vitrină al cărei conținut ne incită imaginația în legătură cu viața din societatea românească a acestei perioade. În centru este expus un serviciu de toaletă din argint, adevărată operă de artă, aparținînd unei doamne de la mijlocul secolului al XIX-lea, în apro-

pierea căruia se află plasate, sugestiv, două imense evantaie din pene de struț, o poșetă din plasă metalică și două încântătoare vase decorative din porțelan franțuzesc. Parcă pentru a întregi imaginea legată de aspectele exterioare ființei umane, sugerată de obiecte, în vitrină este expusă o lucrare tipărită în 1833, care ne relevă frământările interioare, sufletești, „Oglinda omului celui din lăuntru".

Un loc aparte în geografia sălii îl ocupă lucrările de artă plastică și alte mărturii muzeistice care marchează locul, în această primă jumătate a secolului al XIX-lea, al gînditorilor și luptătorilor de la 1848. Ne atrage atenția o scrisoare autografă a lui Nicolae Bălcescu, adresată de el lui Costache N. Filipescu, datată Mînjina, 1/13 aprilie 1846, document de reală valoare, care ne ajută să umplem o lacună în ceea ce știam despre prezența ideologului revoluției pașoptiste în Moldova acelui an. Din două fotografii îngălbenite de vreme ne privește Ion Ghica, aflat alături de soția sa și respectiv de Vasile Alecsandri, iar într-o realizată sculptură în marmură semnată „Karl Storck 1882", recunoaștem chipul înțeleptului om de cultură și diplomat moldovean Costache Negri. Două imagini foarte puțin cunoscute încadrează opera unui autor necunoscut realizată în 1898 înfățișînd Adunarea Națională de la Blaj din 3/15 mai 1848; este vorba de o imagine de tinerețe a lui Ion Ghica, operă a pictorului francez Edouard Boutibonne și de imaginea „Craiului munților", Avram Iancu, așa cum a redat-o Mișu Pop într-o pictură datată 1883. Și, nu în ultimul rînd, sîntem atrași de prezența în sală a unui obiect de vestimentație ce întregește imaginea noastră despre una din figurile controversate ale revoluției muntene, al cărui chip îl recunoaștem și într-o sculptură aparținînd lui Franz Storck: Ion Eliade Rădulescu. Este vorba de costumul și nu mai puțin celebra mantie din dimie albă purtate de el în timpul revoluției de la 1848.

Fotoliul domnitorului Alexandru Ioan Cuza

Prima sală se încheie sugestiv cu un grupaj de prețioase mărturii care marchează momentul Unirii Principatelor și personalitatea celui care pentru toți românii simbolizează ideea de unire: Alexăndru Ioan Cuza. Deasupra unei minunate piese de mobilier — fotoliul domnitorului, care s-a aflat în casa sa de la Ruginoasa — este expus unul din drapelele înmînate de Al. I. Cuza în 1863 unităților armatei române reunite, cel al Regimentului 7 Infanterie de linie, încadrat de două impunătoare imagini ale domnitorului și soției sale, doamna Elena Cuza, realizate de litografu I. Löwy. În vitrinele alăturate putem admira cîteva piese din vesela lui Al. I. Cuza, pe care se face remarcat cifrul său, sau stema Principatelor Unite și un secretaire care i-a aparținut.

Pentru a marca rolul avut de biserică în această perioadă în păstrarea spiritualității și naționalității române, sînt prezente cîteva valoroase piese de cult între care remarcăm cădelnița din argint ce poartă stema și inițialele domnitorului Moldovei Mihail Sturza.

Pe un discret și binevenit fond sonor creat de muzica lui Joseph Haydn,

Aspecte de la vernisajul expoziției, 25 iulie 1990 (pag. 30—31)

Felix Mendelsohn-Bartholdy sau Johannes Brahms, păşim în cea de-a doua sală a expoziţiei, în care sînt prezentate evenimente şi personalităţi din a doua jumătate a veacului trecut. Sesizăm, pentru început, legătura pe care o realizează cu perioada anterioară primele obiecte expuse aici. Este vorba de două imagini ale poetului, omului politic şi diplomatului Vasile Alecsandri — una fotografică, cu autograful său, cealaltă pictată, dar nesemnată, precum şi cîteva piese ale membrilor familiei Rosetti. Între ele se înscrie bustul ce ni-l înfăţişează pe Constantin A. Rosetti, operă a sculptorului Karl Storck, un suport de creioane ce i-a aparţinut aceluiaşi C. A. Rosetti, o frumoasă piesă de mobilier — biroul Mariei Rosetti, precum şi o scrisoare autografă a acesteia.

În aceeaşi categorie de mărturii muzeistice care refac legătura în timp între evenimentele primei jumătăţi a secolului al XIX-lea — Revoluţia de la 1848 şi Unirea Principatelor şi evenimentul central al celei de-a doua jumătăţi de secol — cucerirea independenţei naţionale, se înscriu şi imaginile remarcabilului om politic care a fost Ion C. Brătianu: una sculpturală, realizată în 1892 de Ioan Georgescu, iar cea de-a doua transpusă pe hîrtie de litograful Hans Mayer.

Poate evenimentul cel mai bine prezentat, datorită bogăţiei de patrimoniu de care dispunem pe această temă, este acela al cuceririi independenţei de stat a României, consfinţită de jertfele armatei noastre pe cîmpul de luptă, la Plevna, Rahova, Smîrdan, Opanez, Vidin, în 1877—1878. O tapiserie de epocă ne redă memorabila capitulare a comandantului armatei otomane Osman Paşa, în faţa comandantului armatei române, principele Carol, la Plevna, în noiembrie 1877. I se adaugă valoroase opere de artă ca: picturile semnate de Sava Henţia, *Ambulanţă română*, *Roşiori* şi *Prizonieri turci*, pictura semnată de căpitanul N. Sp. Săulescu înfăţişînd un dorobanţ român, 1892, acuarela lui Constantin Jiquidi ce datează din 1891, intitulată *Dorobanţi pe poziţie de atac*, precum şi două din seria de desene datorate lui Oscar Obedeanu pe care le deţinem şi care prezintă imagini de pe front: *Patrulă de cercetaşi* şi *Ultimul salut al amicului*. Cîteva portrete ale eroilor războiului de independenţă le regăsim într-un microalbum de fotografii de epocă, sau într-o serie de picturi: una, nesemnată,

conținînd portretul generalului Alexandru Cernat, o alta, realizată de N. Mircescu în 1880, redîndu-l pe medicul militar Gheorghe Constantinescu, precum și în sculpturi cum este cea care surprinde chipul dorobanțului Apostol Mirea, operă a fratelui său, George Demetrescu Mirea. Prețioase documente, cum este Decretul semnat de regele Italiei Victor Emanuel II, prin care, la 12 iunie 1879 i se conferă dr. Carol Davila ordinul „Coroana Italiei", obiecte ca trusa medicală de campanie aparținînd lui Nicolae Stoenescu, două fragmente de obuz, unul de la Vidin, celălalt de la Smîrdan, transformate în statuete, sau farfuria ornamentală realizată la Birmingham, în Anglia, reluînd scena capitulării lui Osman Pașa în noiembrie 1877, vin să întregească imaginea a ceea ce a însemnat pentru România, pe plan intern, dar și internațional, evenimentul prezentat.

Un loc aparte îl ocupă în expoziție marcarea evenimentului care a constituit urmarea firească a cuceririi independenței naționale — proclamarea regatului român în 1881. Se detașează, în acest sens, constituind una din piesele de rezistență reprezentative momentului, coroana de oțel a României, confecționată din ordinul principelui Carol, din oțelul provenit din țeava primului tun capturat de români la Plevna, ea devenind în acest fel simbolul independenței statului român. Alături putem admira cel de-al doilea ordin național românesc instituit la proclamarea regatului, „Coroana României" (primul fiind cel legat de proclamarea independenței la 9 mai 1877, „Steaua României"), precum și uniforma de ceremonie a regelui Carol I, sau cele patru farfurii ornamentale din porțelan de Meissen, înfățișînd pe membri familiei regale: regele Carol I, regina Elisabeta, principele Ferdinand și principesa Maria.

Cultura și știința românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care, alături de evenimentele politice au impus România pe plan internațional, dînd științei, literaturii, artei universale valori de necontestat, sînt bogat reprezentate în finalul celei de-a doua săli a expoziției. Un microscop și o trusă de preparate aparținînd biologului Grigore Antipa, o fotografie originală ce-l înfățișează pe Emil Racoviță, întemeietorul biospeologiei, o pictură semnată de George Demetrescu Mirea prezentîndu-l pe doc-

torul Nicolae Kreţulescu, un ceas al lui Dimitrie Bolintineanu, ediţia princeps a poeziilor lui Mihai Eminescu, alături de imaginea sa de tinereţe, ochelarii şi cuţitul pentru tăiat filele de carte ale scriitorului Ion Creangă, sau sculptura lui I. C. Dumitriu-Bârlad ce imortalizează chipul actorului Constantin I. Nottara, vin în sprijinul afirmaţiei făcute iniţial.

Şi aici, atmosfera de epocă este reuşit întregită de o serie de piese, de diverse categorii patrimoniale, care atrag şi încîntă ochiul. Între ele menţionăm un frac de diplomat din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sau costumul de cavaler de Malta atribuit lui George Bibescu, o măsuţă-etajeră a lui Mihail Kogălniceanu, birou şi fotoliu care au aparţinut generalului Gheorghe Manu, ca şi un album al Casei Manu şi portretul pictat al tatălui generalului, caimacamul Ioan Manu, albume de litografii şi cărţi poştale prezentînd imagini din Bucureşti şi din alte localităţi din ţară, un serviciu de masă dăruit de medicul Carol Davila unui colaborator apropiat, medicul Constantin Kercea, o interesantă trusă de voiaj pentru ofiţeri superiori de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, mărturii numismatice, precum şi alte obiecte legate de înfiinţarea Casei de Economii şi Consemnaţiuni şi, nu în ultimul rînd, diploma masonică conferită medicului Aristide Serfioti, la 29 noiembrie 1869, sau halba de bere cu emblema Fabricii de bere „Luther", înfiinţată în Bucureşti, tot în 1869.

Însă cuvintele, cît ar fi ele de meşteşugit minuite, nu pot reda farmecul subtil pe care îl degajă expoziţia, impresia puternică de reînviere a trecutului care vine spre tine împresurîndu-te şi prilejuindu-ţi o reîntoarcere într-un timp cunoscut de noi doar din cărţi sau poate nici atît. Ea te invită la un film cu subiect istoric şi nu numai, dar dispunînd de mărturii originale şi convingătoare. Expoziţia se constituie, sperăm, într-un început promiţător de prezentare pentru publicul larg a colecţiilor numeroase şi de valoare din patrimoniul Muzeului Naţional de Istorie a României.

NOTE

* Expoziţia a fost realizată de colectivul secţiei de istorie modernă, format din: Cornelia Apostol, Lucia Beltz, Şerban Constantinescu, Emil Dumitrescu, Maria Ioniţă, Mariana Neguţu, Gheorghe Tomescu. Materialul ilustrativ îl datorăm colegului nostru de la atelierul de restaurare metale, Aldo Chivulescu.

TEHNICI DE PRELUCRARE A TANAGRELOR ȘI IMPLICAȚIILE EI ÎN PROCESUL DE RESTAURARE

ALEXANDRA CRĂCGAN

„*F rumoasele statuete Tanagra ieșite din „jocul" de modelare a pămîntului ars, din jocul ochilor și al minții pline de formă și mișcare, poartă numele localității unde au fost descoperite prima oară -orașul Tanagra".*

„Orașul Tanagra care a cucerit lumea modernă și contemporană, prin gingășia și farmecul statuetelor sale, este patria coroplasticii elenistice, a acestei arte minore, care s-a dovedit a fi cea mai variată și răspîndită, cea mai populară și omenească din artele antice, de care s-a bucurat atît omul de rînd cît și bogatul, indiferent de vîrstă, stare socială, religie etc.".

Orașul este situat la granița dintre Beoția și Atica, la intersecția a trei drumuri principale ale Greciei antice ce duceau spre Teba, Atena și Nubeea; de-a lungul istoriei antice el a fost disputat cînd de tebani, cînd de atenieni. Odată cu căderea celor două cetăți sub macedoneni această localitate împărtășește aceeași soartă.

Cucerirea în 146 î.e.n. a Greciei de către romani și transformarea ei în provincie romană sub numele de Ahaia face ca orașul Tanagra să aibă aceeași soartă ca celelalte cetăți grecești; dar în tot timpul Imperiului Roman, Tanagra rămîne orașul cel mai popular al Beoției. Treptat localitatea este dată uitării (chiar după ce odinioară fusese așa de înfloritoare — în secolele VI—II î.e.n.) pînă în ziua cînd s-au descoperit statuetele, — în 1870 de corifianul Gheorghis Anaphantis zis Barba Gheorghis.

Fig. 1

La început, primele statuete de la marginea localității Tanagra (găsite în necropola Bali) au fost modelate din lut cu mîna, avînd pereții plini și destul de grosieri lucrați. Treptat, în secolele VI—V. î.e.n., în Beoția încep să apară tiparele (un fel de peceți) pentru partea din față

Fig. 2

a capului, care pregătesc saltul de la figurile arhaice la cele pe care le numim în genere statuete elenistice (statuete cu siluete grațioase, veșminte bogat drapate și coafuri minuțios redate).

După 350 i.e.n., deci odată cu începerea epocii elenistice, tiparele se extind și la corpul figurinei. Astfel o figurină era compusă din mai multe bucăți turnate în tipar. În felul acesta se ajungea la o multiplicare rapidă a statuetelor, la o adevărată industrializare a artei coroplastice. Figurinele Tanagra, găsite în același mormînt, par ieșite din același atelier, după culoarea lutului (o argilă pură folosită local), după stilul figurinelor sau subiectul care se poate repeta de 2—3 ori.

Această multiplicare ajută uneori în procesele foarte complicate ale restaurării — în etapele de completare a unor părți mari care pot fi reconstituite, în cazul în care există în depozitul muzeului o statuetă în bună stare, asemănătoare sau aproape identică cu cea care se află în lucru. Se impune însă o foarte mare precauție, deoarece fiecare statuetă are și o particularitate care trebuie să fie cunoscută și știută de restaurator înainte de a începe operațiile de restaurare.

În decursul anilor, prelucrarea acestor statuete de Tanagra a ajuns la un mare rafinament artistic, la un adevărat simț al proporției și de cunoaștere a tuturor ascunzișurilor anatomice, a nuanțelor de expresivitate, a stărilor sufletești, a frumosului, a culorilor, a mișcărilor (fig. 1).

Complicatele poziții și motive de mișcare care se văd la aceste figurine nu apar dintr-o singură formă (tipar), ci din mai multe bucăți ce au provenit de la diverse modele (create unicat) care au fost combinate și care au dat diverse variante, datorită adăugirii unor detalii cum ar fi: pășați, pălării, coafuri etc. la părțile de bază (fig. 2 și 3).

Cînd în procesul de restaurare lipsesc părți mari care însă prezintă similitudini cu părțile din aceeași zonă de la altă statuetă intactă, prin cunoașterea procedeelor de obținere a acestor forme, tipare (negative) se pot completa în modul cel mai corespunzător zonele lipsă.

Vom enumera în continuare date din procesul de prelucrare a tanagrelor ce trebuie să fie cunoscute de restaurator pornind de la experiența proprie:

1. Existența la Tanagra a unei găuri de turnare tăiată în spatele statuetei (fig. 6), în general dreptunghiulară, tăiere practicată în lutul încă moale și care înlesnește evaporarea apei din argilă și provoacă uscarea internă fără fisurare. La statuetele mari se observă de asemenea o deschidere și la bază, fiind însă folosită pentru turnarea barbotinei în tipar, iar pe umărul Tanagrei se vede un orificiu necesar evacuării bulelor de aer în timpul turnării barbotinei, pe care restauratorul nu trebuie să-l astupe considerîndu-l defect de fabricație.

2. Existența unei plăci de lut pe care este așezată statueta înainte de a fi arsă.

Citeodată această placă este înlocuită printr-un piedestal ce face parte direct din corpul statuetei și are diferite forme ce simulează trepte sau un soclu rotund etc. (fig. 1, 2, 3).

3. Modelarea statuetelor cu ajutorul tiparelor prezintă următoarele caracteristici: pereți foarte subțiri, statuete foarte ușoare, dar și foarte fragile. În tipar, lutul se punea în straturi subțiri, succesive (3—4 straturi). Figurinele mici se lucrau dintr-o dată cu cap și soclu; cele mari din mai multe forme, iar părțile se uneau perfect cu barbotină (două forme mari: fața anterioară și posterioară și două forme mici: capul și picioarele) (fig. 4 și 5).

4. Retușurile cu dăltița dau statuetelor de Tanagra o notă personală în care putem admira partea artistică a meșteșugarului, care în mare parte se inspira din sculpturile în marmură sau bronz ale atelierelor epocii respective. Aceste mici intervenții ale artistului — care pentru un ochi neavizat îi sînt aproape nesesizabile — restauratorului nu trebuie să-i scape din vedere. Fiecare detaliu descoperit (linie dreaptă subțire, linie manifestînd volum sau dimpotrivă adîncindu-se în formă) trebuie reconstituit fidel pe zonele de completare sau retușare a statuetelor deteriorate. În cazul nerespectării originalului, orice modificare a statuetei inițiale înseamnă un fals adus operei de artă, o lipsă de respect față de creatorul acesteia, o nerespectare a principiilor de bază ale restaurării operelor de artă (fig. 1 și 5). Artizanul care făcea retușuri era fără îndoială un artist după felul cum atașa de corpul statuii capul puțin mai înclinat sau mai drept — după fantezia momentului — , prin aceasta statueta avea o expresie melancolică sau vioaie, chiar dacă două figurine proveneau din același tipar. Acest lucru făcea ca un număr de forme relativ mici să dea o varietate mare de statuete cu expresii diferite (fig. 1 și 5). Respectivul detaliu trebuie să fie în atenția restauratorului în cazul în care are de fixat un cap sau alt accesoriu la o tanagră. Înainte de a asambla aceste fragmente restauratorul trebuie să consulte fotografiile statuetei înainte de deteriorare, iar în cazul a mai multor intervenții este necesar de a consulta și dosarele de restaurare anterioare.

5. Pictarea cu pigmenți naturali. O mică parte din Tanagra mai prezintă urme de culoare care nu s-au pierdut în pămînt, unde s-au păstrat. Stratul de culoare devine foarte friabil și se desprinde în mediu umed. O. Rayet și E. Pottier spun că teracotele Tanagra bine conservate sînt colorate din cap pînă la picioare: Probabil statuetele se afundau mai întîi în apă de var pentru ca culoarea aplicată deasupra să adere mai bine; urmele de imersie se văd în dungile albe care apar după ce culoarea a dispărut din zonele respective. Pe veșmintele unor statuete se păstrează urme de albastru (numit albastru de Egipt — silicat de cupru — o culoare deseori bine conservată), roșu (oxid de fier) și trandafiriu (care este foarte perisabil), rareori se văd urme de violet deschis, verde, cenușiu,

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

negru sau galben. Pe accesorii ca bijuterii (diademe, colane, cercei) și broderii de veșminte se văd uneori urme de polcială. Părul statuetelor avea culoarea castaniu roșcată, culoarea părului beoțienilor. Buzele erau de un roșu viu, pupilele albastre, sprîncenele negre, obrajii de un roz delicat. Unele culori (foarte puține) au deasupra lor un fel de smalț transparent care dă o gingășie particulară figurinelor. Muzeul din Palermo păstrează astfel de figurine, ca de exemplu *„Femeia din Solunto"*.

Acest detaliu privind culoarea tanagrelor trebuie să stea în primul rînd în atenția arheologilor, în momentul descoperirii lor, iar pe parcurs și în atenția restauratorilor. Restauratorul trebuie să aibă în vedere ca în timpul operațiilor de curățire a fragmentelor să nu îndepărteze și culorile inițiale, odată cu îndepărtarea straturilor de impurități. Urmele de culoare, oricît de mici ar fi, trebuie în timpul restaurării să fie protejate (printr-o consolidare cu un strat subțire de peliculă perfect transparentă).

În cazul în care statuetele și-au pierdut complet culorile nu se va încerca o repictare a piesei, deoarece o asemenea intervenție ar însemna un fals. Datoria restauratorului în cazul Tanagrei în special și în cazul tuturor disciplinelor de restaurare în general este de a respecta piesa originală și de a interveni atîta doar cît este strictul necesar pentru a putea să o redea circuitului muzeal.

6. Cunoașterea structurii, compoziției lutului la diferite statuete Tanagra pot da rezultate spectaculoase, mergînd pînă la identificarea unor falsuri din secolele XIX-XX sau la datarea tanagrelor în epoca timpurie sau de înflorire a artei minore în Beoția, datorită muncii concertate a laboratorului de investigație, a muzeografilor și restauratorilor de la Muzeul Național de Artă. Totodată, aceste investigații pot ajuta la localizarea zonei de unde provin statuetele de tip Tanagra: sudul Italiei, Sicilia, Alexandria, Asia Mică sau din zona Mării Negre (Callatis).

De exemplu, argila folosită pentru tanagrele originale se găsea pe dealurile din jurul orașelor beoțiene și în special al orașului Tanagra, ea fiind o argilă pură care nu necesită prea multe operații de preparare. Pasta argiloasă este descrisă astfel în „Cataloque de terre — cutes d'Athenes": *„Lutul este galben închis, fin, bine împietrit, absoarbe apa cu mare ineală, puțin dens, foarte ușor și fragil, se zgîrie cu unghia, spărtura este aspră și nelucioasă în general, figurinele sînt puțin arse"*. De ardere depindea reușita statuetei, ea se făcea la temperaturi joase, în jur de 600°C. Ca urmare a arderii, culoarea lor este în general un brun deschis dînd în cenușiu, suprafața este aparent prăfuită, granuloasă și nelustruită.

Dacă „meșteșugarii" de Tanagra cu talentul lor au putut genera aceste reprezentări plastice, care au încîntat atît pe oamenii secolelor IV—II î.e.n. cît și pe contemporanii noștrii, datoria restauratorului este de a ajuta ca aceste piese să fie păstrate, cunoscute și să încînte ochiul generațiilor viitoare.

Fig. 6

NOTE

* V. Canarache, *Măști și figurine Tanagra din atelierele de la Callatis—Mangalia, Pontul Euxin*, p. 3, Muzeul de Arheologie Constanța, 1969.

* * *, „Tanagra Figuren aus den Staatlichen Museen zu Berlin", IM Prisma—Verlaoo, 1962.

RESTAURAREA STEAGULUI SOCIETĂȚII ROMÂNEȘTI „CARPATINA" DIN CLEVELAND — OHIO — S.U.A.

DOINA BIRO

La 11 mai 1987, s-a preluat, de la Secția „Unirii" a Muzeului din Alba Iulia, un steag al Societății Române „Carpatina" din Cleveland-Ohio-S.U.A., datat 1902—1906, în vederea restaurării. Acesta avea dimensiunile 180 × 140 cm și următoarele materiale în componență: mătase naturală, pînză din bumbac și galon din bumbac. Tehnica de execuție era cea a steagurilor cu două fețe, în registrele galben și albastru de 49 cm, iar cel roșu de 86 cm, incluzînd și „coada de rîndunică". Era brodat pe registre, tot cu mătase, cu roșu pe albastru, cu albastru pe galben și cu galben pe roșu, bordat cu galon tricolor din bumbac, aplicat manual și avea cusături transversale mecanice, pentru fixarea mătăsii pe suport.

Starea de conservare era precară, steagul suferind o distrucție chimică, generată de expunerea îndelungată a piesei la lumină, care a dus la putrezire. Mătasea colorată în roșu era distrusă chimic în proporție de 90%, fenomen favorizat și de calitatea mătăsii (foarte subțire în contextura pînză). Galbenul era conservat mai bine, dar prezenta, totuși, fenomene ample de fragilizare, ca efect al distrucției fizice. Observațiile au pus în evidență o altă textură — saten —, a mătăsii: registrul albastru, tot în contextură pînză, a manifestat același tip de distrucție chimică, la care se adăuga și cea fizică, datorată tensionării propriei greutăți și a montării pe hampă; acest fapt a determinat și oxidarea mătăsii în zonele de prindere în cuie. Steagul a suferit un atac microbiologic cu cari, care au afectat sporadic și mătasea. La o deshidratare totală s-au adăugat și alte tipuri de distrucție, deșirare, friabilitate pînă la pulverulență. Galonul marginal era deteriorat în același raport cromatic — decolorare pe roșu și galben și tocire a firului de înfășurare, precum și tocire a firului, pe alocuri. Mătasea de broderie și-a păstrat culoarea pentru roșu și galben-auriu, iar albastrul s-a patinat pînă la gri-metalizat. Pînza dublură era sfîșiată la îmbinarea celor două falduri, deshidratată și murdară.

În ordine, s-au efectuat următoarele operații: prelevare de probe (determinarea materialelor componente efectuată la Muzeul de Artă al României), fotografii și diapozitive color, examinarea tehnicii de execuție și a stării de conservare, efectuarea testelor de solubilizare și prezentare a lucrării în comisie. Au fost propuse și aprobate următoarele operații: demontarea pe registre, fixarea pe suport de tul, spălarea, vopsirea suportului din mătase, creplin și a firelor de mătase naturală, montarea în gherghef pe registre, consolidarea urmată de asamblarea părților componente.

Tratamentul fizico-chimic a ridicat probleme, datorită fragilității mătăsii, dar în final a dat rezultate dorite. S-a efectuat, astfel, o imersie în soluție 2% alcool etilic și 3% glicerină, apoi o imersie în Romopal 2% și spălare prin pensulare ușoară, precum și patru băi de glicerină 2%, pentru emoliere. În final, s-a imersat într-o soluție dezinfectantă de Tymol 1%

Detaliu al benzii albastre înaintea aplicării tratamentului fizico-chimic

și s-a presat cu hîrtie de filtru. La scoaterea tulului de protecție s-a întins lucrarea pe cristal și s-au aranjat firele în direcția de țesere. Galonul marginal, a cărui culoare roșie migra, a fost fixat într-o soluție 2% acid acetic, apoi spălat în soluție Romopal 1‰ și clătit abundent, aplicîndu-i-se, în final, o baie de glicerină 2%. Pentru a face reintegrarea cromatică ce se impunea la galonul tricolor, acesta s-a vopsit pe porțiuni mici cu coloranți direcți.

Datorită fragilității foarte mari, care împiedica însăși manipularea steagului, peste suportul din mătase vegetală, asemănător ca și contextură, vopsit în culorile roșu, galben și albastru, au fost aranjate fragmentele, conform unei planșe pe calc, efectuată anterior. Pentru fixarea pe noul suport s-a aplicat, prin pensulare, un strat subțire de C.M.C. 1%, iar a doua zi, după uscare, s-a făcut montarea în gherghef. Consolidarea s-a efectuat printr-un strat de creplin (mătase transparentă de tip borangic), vopsită cu coloranți Magra, cu ajutorul unor fire din mătase naturală, vopsite, de asemenea, cu coloranți Magra. S-a apreciat că cele două suporturi din mătase vegetală plus cele din creplin nu depășesc greutatea pînzei dublură din bumbac, folosită anterior. Punctele folosite pentru consolidare au fost, după caz, „în rețea" sau „în cărămidă".

În final, s-au montat părțile componente și galonul marginal. Piesa a fost inclusă în planul tematic al expoziției de bază, fapt ce a impus și perfectarea unei expuneri corespunzătoare. În momentul de față, steagul se află în Secția de istorie modernă a Muzeului Unirii din Alba Iulia. Panoul de expunere fiind mai îngust cu 10 cm decît steagul, s-a înfășurat pe suluri marginale, pentru a evita plierea și s-a fixat cu ace entomologice de postavul panoului. Nu s-au bătut cuie. Sus, s-a aplicat o tijă metalică de delimitare, care nu atinge mătasea, iar în față, un cristal de protecție la 2 cm de aceasta. Datorită dimensiunii și a faptului că steagul are două fețe, volumul de muncă a fost uriaș, pentru o singură persoană, lucrarea finalizîndu-se în noiembrie 1988.

Pentru a sublinia încă o dată complexitatea activității de restaurare a unor piese de patrimoniu, vom insista asupra necesității efectuării tuturor tipurilor de investigație, în funcție de valoarea piesei

Detaliu al benzii albastre, față, după aplicarea tratamentelor fizico-chimice

Detaliu al benzii roșii, înainte de aplicarea tratamentelor fizico-chimice

și a modificărilor morfo-funcționale suferite. Căci „*restaurarea, înainte de a deveni o problemă tehnică, este, mai întîi, o problemă culturală*" [1].

Ne vom opri, în primul rînd, asupra rezultatelor obținute în cadrul investigației istorice, subliniind cîteva probleme care s-au impus a fi elucidate: istoricul tricolorului în Transilvania, simbol al aspirației la Unire [2], situația social-politică între 1848—1918 din Transilvania, cauzele emigrării românilor și rolul acestora în lupta pentru Unirea cea Mare și, desigur, Serbările Unirii din 1929.

La Adunarea de la Blaj, din 3/15 mai 1848, apare primul steag tricolor, roșu, alb, albastru, „*mările stindard tricolor al națiunii române*", cum l-a numit Al. Papiu-Ilarian. În perioada 1848—1868, apar drapele, eșarfe, însemne purtînd tricolorul roșu, galben și albastru (înscris la 1866 în Constituția României), culori ce predominau și în costumul popular și pe frescele bisericilor. Ele apar astfel în localitățile Leșnic, Cîrjiți, Cîmpeni, Brad, în Țara Bîrsei și Vîlcele [3]. Costumul popular devine costum de sărbătoare, purtat de elevii școlilor românești din Blaj și Brașov, iar studenții vor purta tricolorul sub forma cocardelor. În 1875, la Viena, se recunosc cele trei culori în statutul Societății Academice a studenților ro-

Ansamblul față, după consolidare

mâni „România Jună", care, peste cinci ani, vor fi recunoscute legal. Tot în acea perioadă, Ciprian Porumbescu va compune *Tricolorul*. S-a profitat și de autonomia bisericii, care, în multe localități, avea în interior steagul românesc. Drapelul devine simbolul luptei naționale. Acuzații în procesul Memorandumului primesc la Sibiu flori legate cu tricolor, iar la Blaj vor primi flori în cele trei culori [4]. În mai 1894, steagul tricolor va fi desfășurat la Primărie și biserică în amintirea Marii Adunări de la Blaj [5]. Ziarul „Tribuna" va imprima prima foaie în cele trei culori, cu poezia lui Andrei Mureșianu, *Răsunetul* [6]. În 1906, din inițiativa Ligii pentru unitate culturală a românilor, prin statut, steagul acesteia va purta culorile roșu, galben și albastru, cu însemnele și cele două inscripții: „*Unirea face forța*" și „*In hoc signo vinces*". În 7 noiembrie 1914, printr-o ordonanță ministerială, tricolorul este oficializat. Culorile erau purtate de către prizonierii de război sau refugiații politici, luptători înfocați pentru Unirea Transilvaniei cu România.

Cauzele emigrării românilor în S.U.A., la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, se află în situația social-politică și economică a Imperiului austro-ungar, astfel, peste 90% din totalul emigranților erau originari din Transilvania [7]. Referindu-se la românii plecați în S.U.A., Constantin C. Giurescu menționa: „*Au venit în America din cauza traiului greu pe care îl duceau în fosta monarhie austro-ungară, în sărăcie și apăsare*" [8]. La acestea s-au adăugat legile școlare și lipsa dreptului electoral. În urma recensământului din 1920, în orașul Cleveland-Ohio (de unde provine steagul — obiect al acestui articol), s-au semnalat cei mai mulți români. Aceștia lucrau în industria fierului și oțelului. În 1902, la Cleveland s-a înființat societatea „Carpatina", alături de alte zeci de societăți românești, fondate atît în S.U.A. cît și în Franța, sau alte țări europene. Ele erau organizate după planul micilor companii de asigurări, purtau nume de eroi sau denumiri geografice din România și aveau înscrise în statut culorile roșu, galben și albastru. Rolul lor prim era de a susține ideea de unitate națională a românilor, precum și impunerea în fața opiniei publice internaționale a dreptului la unire [9]. Primul președinte al Societății „Carpatina" a fost Pavel Borzea. În 1906, se centralizează societățile existente în „Unirea societăților de ajutor și cultură din America", cuprinzînd 65 de societăți, din care 32 numai din statul Ohio. Între funcțiile importante ale societății amintim: răspîndirea culturii și sprijinirea unirii Transilvaniei cu România. Astfel, în 1911 are loc o manifestație împotriva ministrului Ap-

Detaliu față, registrul galben-albastru, după restaurare

pony, în S.U.A., la care, peste 600 de români, cu 8 drapele tricolore și 8 americane, cîntă „Deșteaptă-te române" [10], acțiune la care își aduce aportul de organizator Ion Podea. În 1906, preotul Moise Badea fondează, la Cleveland, ziarul „America". Epaminonda Lucaciu scoate, în același an, ziarul „Românul". Cele aproape 20 de periodice românești editate în S.U.A. au militat pentru cultivarea idealului național, avînd, în perioada primului război mondial, o intensă activitate [11].

În mai 1918, se formează Liga națională română din Cleveland, care a lansat apelul „Către toți românii", la 3 ianuarie 1919, prin care adera la actul Unirii înfăptuit la 1 Decembrie 1918 [12].

Revenind în Transilvania, vom puncta cîteva momente importante care au premers Marii Uniri și în care tricolorul a avut tot un rol de simbol pentru români. Prin apelul adresat de C.N.R.C. de la Arad, la 2 noiembrie 1918, i se acordă fiecărui membru al Gărzii Naționale dreptul *„de a purta mîndrul simbol al suveranității naționale și a Gărzii Naționale, culorile roșu, galben și albastru"* [13].

Constituirea noilor organe politico-administrative și alegerea delegaților în comisiile electorale pentru Adunarea de la Alba Iulia au fost momente festive, în care tricolorul a avut un rol imens, în întreaga Transilvanie. Astfel, la 1 Decembrie 1918, la Alba Iulia, din toate părțile Transilvaniei au fost aduse drapele tricolore [14]. Unirea trebuia consolidată, se impunea afirmarea statului național român și recunoașterea acestuia pe plan extern. În acest scop, s-a hotărît sărbătorirea unui deceniu de la Unire [15]. Președintele Comitetului de organizare al acestor serbări, Sever Bocu, cu sprijinul Marthei Bibescu, reușește să determine colectivul redacțional al revistei franceze „L'Illustration" să tipărească un număr în exclusivitate pentru România. Pentru a aprecia atitudinea patriotică a românilor din America, a fost solicitată prezența societăților românești americane la serbările organizate. Victor Filip, președintele Societății româno-americane din Timișoara, s-a deplasat, în aprilie 1929, la Cleveland și New York, iar în urma demersurilor efectuate, în ziarul „Dreptatea" au fost consemnate rezultatele: *„D. Adam A. Prie, președintele Uniunii și Ligii societăților românești din America, precum și ceilalți fruntași, au dat adeziunea lor entuziastă"* [16]. Astfel, 240 de români americani au sosit, la 9 mai 1929, la București, *„pelerini de peste ocean cu inima de frate"*, cum îi numea același ziar „Dreptatea", fiind primiți la Ateneul Român. Au participat la festivități dedicate eroilor primului război mondial,

cu cele 150 de steaguri ale societăților românești, apoi au asistat, la Teatrul Național și Arenele Romane, la prezentarea poemului etnofolcloric „România în port, joc și cîntec", realizat, la cererea Astrei, de către Tiberiu Brediceanu, și la vernisarea expoziției etnografice de la Cercul Militar. Tot cu acest prilej, Academia Română a ținut o ședință solemnă, iar George Enescu a susținut, la Atheneu, un concert extraordinar [17].

La Alba Iulia, în 16 aprilie 1929, a fost constituit comitetul local de organizare, avîndu-l ca președinte pe Ioan Pop, fost membru al C.N.R. În drum spre Alba Iulia, cei 240 de români americani au fost primiți la Sibiu de către Vasile Goldiș, aflat la conducerea Astrei, unde au vizitat Muzeul Central al Asociațiunii. La Alba Iulia, în Sala Unirii, s-a ținut adunarea solemnă, la care au participat numeroase personalități. Între participanții la defilarea care a avut loc, au făcut o impresie deosebită reprezentanții româno-americani cu cele 150 de steaguri. Cel mai important punct al serbărilor l-a reprezentat inaugurarea Muzeului Unirii, în prezența istoricului Nicolae Iorga și cu aportul primului director al instituției, Leonte Opriș [18]. Cu această ocazie, au fost donate muzeului: steagul Societății „Carpatina", un steag american de aceleași dimensiuni, o eșarfă tricoloră a Legiunii „Horia, Cloșca și Crișan", din Zanesville, precum și cîteva însemne și fotografii.

Apreciind importanța istorică a acestor piese, menționăm că acțiunea de restaurare a fost necesară. În momentul de față, steagul „Carpatina" și eșarfa Legiunii „Horea, Cloșca și Crișan" au fost restaurate și expuse, iar steagul american se află în lucru.

Palpînd cu mîna și cu inima, suferind pentru efectele nefaste ale timpului asupra pieselor și adunînd cu penseta șuvițele de mătase tricoloră, am reconstituit un steag, concentrînd, între timp, dovezi în dosarul de restaurare, și, în același timp, am adăugat elan și dragoste pentru munca efectuată.

NOTE

[1] Paul Philippot, *Organizarea activității de conservare-restaurare, opiniile unor specialiști străini* în „Revista muzeelor", nr. 2/1989.

[2] Aurelia Bunea, *Le drapeau de la Roumanie — symbol de l'aspiration à l'union de la Transylvanie avec la Roumanie*, în „Revue Roumaine de l'histoire", tome X, 1971, p. 731.

[3] Ibidem, p. 739.

[4] Ibidem, p. 741.

[5] Ștefan Pascu, *Marea Adunare Națională de la Alba Iulia*, Cluj, 1968, p. 189.

[6] „Tribuna", XV, nr. 96, 3/15 mai 1898.

[7] Stelian Popescu-Boteni, *Relații între România și S.U.A. pînă în 1914*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 145.

[8] Constantin C. Giurescu, *Jurnal de călătorie*, Ed. Sport Turism, București, 1971, p. 181.

[9] Stelian Popescu-Boteni, *op. cit.*, p. 157.

[10] „Românul", nr. 47 din 22 februarie/12 martie 1911, p. 8.

[11] Boris Ranghеț, *Relațiile româno-americane din perioada primului război mondial 1916—1920*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 47—79.

[12] Constantin C. Stan, *Contribuția românilor aflați peste hotare la înfăptuirea idealului național, în toamna anului 1918*, în „Acta Musei Porolissensis", XII, 1988, p. 633.

[13] Apelul publicat în „Românul", 7, nr. 1, din 26 octombrie/8 noiembrie 1918.

[14] Silviu Dragomir, *Un sfert de veac de la Unire*, Sibiu, 1944, p. 28.

[15] Valer Moga, *Serbările Unirii*, în „Apulum" XXIII, p. 265—281.

[16] „Dreptatea", III, 471, 9 mai 1929, p. 4.

[17] „L'Illustration", mai 1929.

[18] Virgil Cucuiu, *Alba Iulia, din trecutul și prezentul orașului*, 1929.

RÉSUMÉ

En 1929, un groupe de 240 roumains américain ont visité la Roumanie. Le 9 mai ils ont participé à Bucarest, aux festivités dédiées aux heros de la première guerre mondiale, et en suite, après un halte à Sibiu, ils sont partis pour Alba Iulia. Ici, le plus important point des fêtes a été l'inauguration du Musée de l'Union, à cette occasion la suivante donation a été faite: le drapeau de la société „Carpatina", un drapeau américain ayant les mêmes dimensions, une écharpe tricolore de la Légion „Horia, Cloșca et Crișan" de Zanesville, ainsi que quelques insignes et photographies.

Dans l'article ici présent, l'auteur présentées opérations de restauration du drapeau de la Société roumaine „Carpatina" de Cleveland, Ohio, U.S.A., daté 1902—1906. La pièce restauré est exhibé à présent dans la Section d'histoire moderne du Musée de l'Union d'Alba Iulia.

ÎNCOTRO, MUZEELE DE ISTORIE?

ANGHEL PAVEL

Întrebarea de mai sus se referă, de fapt, la expozițiile de bază ale muzeelor cu profil de istorie și nu la instituții ca atare. Indiscutabil, muzeele cu profil de istorie nu se pot lipsi de existența expoziției de bază fie și numai pentru statutul didactic al acesteia dacă nu se iau în considerare multe alte aspecte educaționale cu caracter permanent.

Evenimentele revoluționare de la sfîrșitul anului 1989 au impus cu necesitate rejudecarea întregii istorii a patriei pentru repunerea în valoare a acelor fenomene, evenimente, personalități care au avut un rol fundamental în făurirea trecutului poporului nostru, dar fals interpretate sau minimalizate de istoriografia comunistă și pentru o drastică corectare a semnificației tuturor evenimentelor petrecute în ultimii 45 de ani. În această situație, expozițiile de bază ale tuturor muzeelor de istorie reclamă o reașezare a lor pe noi criterii și date fundamentale ale științei istorice.

Într-o societate totalitară, dominată de un paroxistic cult al personalității, muzeele de istorie din România au avut de suportat, poate mai mult decît alte instituții cultural-științifice, presiunea organelor centrale pentru a oglindi concepția istorică a „celui mai iubit fiu al națiunii". Nici o altă unitate nu a fost atît de supusă fluctuației de idei ce „izvorau" din „documentele" nenumăratelor congrese, conferințe naționale și din „expunerile tovarășului".

În contextul ultimilor 15 ani, muzeele de istorie au fost obligate să se reprofileze, să opereze permanent modificări în funcție de ceea ce cereau diriguitorii politici. Un element de puternică presiune l-a constituit „necesitatea" ca toate expozițiile de istorie să aibă, „circuit complet", adică să pornească de la prezentarea paleoliticului (dacă există mărturii) sau neoliticului și să se ajungă „la zi" cu scopul nemascat de a se ilustra „epoca de aur". În acest context, marile muzee zonale ce reflectau istoria provinciilor istorice — Moldova, Transilvania, Oltenia, Banat, Bucovina, Dobrogea — au fost reduse la aspectele strict județene, interzicîndu-li-se chiar folosirea în texte sau hărți a denumirilor provinciilor istorice.

Fiindcă pe parcurs s-au constatat abateri de la „justa" prezentare și proporționalizare a evenimentelor, a fost alcătuită o „tematică cadru" aplicabilă atît expozițiilor de nivel național și județean cît și local. De la alcătuirea tematicii propriu-zise la vizionarea expoziției, „tematica cadru" era folosită ca un element de corectură în sistemul grilelor. Pornind tot de la „tematica cadru" s-a practicat și o listare a pieselor bi și tridimensionale ce nu puteau lipsi din cadrul nici unei expoziții. Astfel, s-au executat zeci de mulaje după anumite obiecte considerate de interes major, s-a apelat la xerografii și fotocopii după documente și imagini apreciate ca fiind relevante la nivelul întregii țări și care au fost expuse în

absolut toate expozițiile de bază de istorie. Astfel, un vizitator întîlnea în muzeele din Satu Mare, București, Bistrița, Bacău, Timișoara, Craiova etc., la anumite teme, aceleași obiecte, documente și fotografii. Pentru a se evita inițiativele „nedorite" și a se respecta „tematica cadru" a fost format un „colectiv de la centru" care era deplasat „în sprijinul" organizării expozițiilor de bază județene, în special pentru epoca contemporană.

Tot pe linia unei „cît mai veridice prezentări a istoriei" s-a recomandat muzeografilor istorici să reflecte anumite evenimente și fenomene locale prin piese aparținînd altor teritorii ale țării. De fapt, prin această ilustrare a particularului prin general se reducea și mai mult originalitatea expozițiilor, dar se asigura „puritatea" lor.

În ultimii 5—6 ani s-a cerut în mod expres ca proporțiile în prezentarea epocilor istorice să fie substanțial modificate în sensul ca pentru epoca contemporană să se afecteze un spațiu mult mai mare, mergîndu-se pînă la 50% din întreg spațiul expozițional. Această „cerere" era argumentată de necesitatea oglindirii cît mai ample a „marilor înfăptuiri ale Epocii de aur".

Adevărate coșmaruri pentru muzeografii istorici le-au constituit numeroasele schimbări în aprecierea caracterului, delimitarea și denumirea unor fenomene și evenimente istorice ce trebuiau operate în cadrul expozițiilor de bază în funcție de „documentele" unor congrese sau „de expunerile tovarășului". Actualizarea statisticilor constituia și ea un adevărat chin anual al muzeografilor.

Ultima mare „indicație" primită de muzeele de istorie a fost aceea a înlocuirii unei bune părți din textele din expoziții cu citate din opera „celui mai iubit fiu al poporului".

În acest sens s-au primit liste întregi ce conțineau citatele și indicarea temei din expoziție unde trebuiau amplasate. „Indicația" a fost urmată de un sever control al unor activiști ai c.c. al p.c.r.

Toate „acțiunile" mai sus amintite (și care, din păcate, nu au fost singurele) avînd ca scop „structurarea unei rețele muzeale de istorie unitare" au dus la șablonizarea expozițiilor cu toate încercările de rezistență ale muzeografilor. Astfel muzeele au fost „aliniate" la o unică concepție și conținut tematic ce le-au răpit personalitatea. Și ca „lucrarea" să fie completă s-a acționat și pe linia „alinierii" denumirii muzeelor. Este de ajuns să amintim că Muzeul Unirii din Alba Iulia în actele oficiale era numit Muzeul Județean Alba iar Muzeul luptei pentru independența poporului român din Giurgiu era Muzeul Județean Giurgiu.

Din punct de vedere moral, după opinia noastră, cel mai mult a avut de suferit patrimoniul muzeal în sensul că multe piese originale și de mare valoare locală au fost scoase din expoziții și înlocuite cu copii după obiecte socotite a fi de interes național.

La aproape un an de la Revoluția din Decembrie 1989, situația expozițiilor de istorie în majoritatea județelor este aceeași: s-a renunțat complet la secția de istorie contemporană, s-au eliminat „citatele prețioase", s-au revăzut textele și s-au scos din vitrine copiile impuse pentru a ilustra particularul prin general. Toate acestea muzeografii le-au operat în ideea de a nu renunța la expoziția de bază fiindcă astfel și-ar fi redus o importantă parte din cîmpul activității lor. Muzeografia istorică românească care de la cel de-al doilea război mondial încoace și-a căutat un mod al ei de a fi se vede astăzi în situația de a o lua de la capăt. Din fericire, acum specialiștii sînt cei investiți să decidă și să realizeze conținutul expozițiilor fără intervenții de la centru sau de la forurile locale.

Desigur, o parte din muzee vor reveni la profilul inițial și nici nu poate fi altfel: Muzeul Unirii din Alba Iulia trebuie să devină cu adevărat muzeul

luptei poporului român pentru unitate națională, în timp ce muzeul din Giurgiu va trebui să reflecte efortul națiunii române pentru cîștigarea independenței prin participarea la războiul antiotoman din 1877—1878. Muzeele din Iași, Cluj, Craiova, Timișoara, Constanța, este necesar să-și recapete sfera de muzee ale Moldovei, Transilvaniei, Olteniei, Banatului, Dobrogei. Alte muzee, cum sînt cele de la Tulcea, Drobeta Tr. Severin, Oradea, se vor opri la reflectarea istoriei zonei, respectiv Delta Dunării, Regiunea „Porților de Fier", Țara Crișurilor etc. Rămîn însă numeroase muzee al căror conținut trebuie regîndit și tradus într-o nouă expoziție de bază și care va jalona și viitoarele cercetări. În legătură cu aceasta dorim să amintim unele aspecte.

Mai întîi se impune stricta delimitare a profilelor în funcție de patrimoniu: muzee de arheologie, muzee de istorie-arheologie și muzee de istorie. De asemenea, în cadrul muzeelor de istorie-arheologie este necesară stabilirea raportului dintre cele două componente în funcție atît de patrimoniul muzeal existent cît și de cel virtual aflat pe teren, de posibilitatea realizării unor schimburi și transferuri de patrimoniu între diverse unități muzeale.

Pornind de la încadrarea muzeului în una din cele trei profile se vor putea stabili, apoi, componentele sale: mono sau pluritematice. În cadrul celor monotematice se merge pe un element sau chiar mai multe dar din care primează, prin valoare, unul. Astfel, Muzeul de Arheologie din Oltenița poate redeveni un muzeu al plasticii neolitice în exclusivitate. Alte muzee de arheologie monotematice care își vor păstra profilul sînt cele de la Adamclisi, Sarmizegetusa, Histria etc.

În timp, au existat numeroase muzee de arheologie pluritematice — la Turda, Călărași, Odorhei, Lugoj, Roman, Beiuș, Onești, Aiud etc. Unele dintre ele au fost reprofilate în muzee de istorie-arheologie. Pentru aceste unități se impune o analiză serioasă dacă nu este cazul să revină la profilul pur arheologic, renunțîndu-se la partea de istorie. Analiza trebuie să țină seama și de contextul zonal în care unitatea funcționează. Astfel, la Turda, situat la numai 40 km pe șoseaua de orașul Cluj-Napoca nu vedem necesitatea existenței și a profilului istoric. Onești, ca așezare urbană tînără, nu oferă date care să impună și profilul istoric. Și analiza poate continua.

Muzee cu profil istoric, în care piesele arheologice nu apar sau sînt sporadice, există la Blaj, Oravița, Brebu, Bălcești, Rișnov, Mateiaș etc., unități al căror profil poate fi adîncit prin îmbogățirea expoziției cu noi piese valoroase, specifice. Există însă și muzee de istorie la Petroșani, Bicaz, Roșiori de Vede, Moreni al căror profil ar trebui revăzut în vederea reformulării, iar demersul expozițional reorganizat conform acestuia.

Față de tipurile muzeale mai sus enumerate rămîne o foarte mare categorie de muzee de arheologie-istorie. În aceasta intră, în primul rînd, toate muzeele județene și orășenești cu circuit expozițional complet. Ele ridică numeroase și grave probleme între care cea mai importantă este aceea a păstrării sau a renunțării la circuitul expozițional complet. Măsurile luate, după Revoluția din Decembrie, privind expozițiile de bază inclusiv încercarea de a organiza, în completare, mici expoziții ilustrînd evenimentele revoluționare de la sfîrșitul anului 1989, au temporizat doar problema. Aceasta fiindcă istoria patriei va fi gîndită și scrisă într-un alt mod decît pînă acum. Din experiență se cunoaște că realizarea unor tratate de istorie necesită o perioadă lungă de timp. În atare situație, muzeele nu pot aștepta noul tratat de istorie. Ele vor trebui să treacă mai repede la organizarea expozițiilor de bază.

Ani la rînd muzeografii istorici au rezistat presiunilor ce se făceau pentru a renunța la profilul tematic expozițional existent și a realiza circuitul complet. În momentul actual, se pare, concepția impusă este adînc înrădăcinată încît mulți muzeografi consideră că situația optimă pentru muzeu este aceea de a avea circuit complet. Personal considerăm această concepție gre-

ştă. Concedem ca circuit complet să aibă muzeele de interes naţional şi într-o oarecare măsură, ţinînd seama de aria de reprezentare, cele ale provinciilor istorice. Muzeele judeţene şi orăşeneşti pot adopta alte formule tematice. O primă formulă o poate constitui expoziţia care prezintă două-trei nuclee tematice. Nucleele se stabilesc în funcţie de ceea ce prezintă o maximă importanţă în istoria locală şi ţinînd seama de patrimoniul avut la dispoziţie. Pentru a fi mai bine înţeleşi, vom exemplifica modul cum vedem structurată tematica expoziţiei Muzeului de Istorie din Braşov. Precizăm că alegerea am făcut-o la întîmplare şi numai pentru a ilustra ideile noastre şi nicidecum pentru a impune muzeului în cauză o astfel de formulă expoziţională.

Expoziţia muzeului braşovean o vedem avînd trei nuclee. Un prim nucleu îl poate alcătui materialul arheologic rezultat din cercetări întreprinse în Ţara Bîrzei şi reprezentînd culturile epocilor neolitică, dacică, daco-romană, străromânească şi prefeudală. Se înţelege că în funcţie de valoarea şi frumuseţea materialelor arheologice va fi evidenţiată cu precădere o anumită cultură. În demersul expoziţional se va putea apela la reconstituiri în vederea recreării complexului în care au fost descoperite diverse materiale. Al doilea nucleu va putea fi realizat în jurul temei: etapele dezvoltării oraşului Braşov între secolele XV—XIX. În cadrul acestui nucleu se vor putea prezenta elemente legate de edificarea unor construcţii reprezentative ale oraşului, dezvoltarea tramei stradale, ridicarea zidurilor şi bastioanelor de apărare, modul cum era condus oraşul (juzi, sfatul), precum şi momente importante din istoria oraşului — tratate de alianţă şi comerciale, solii şi oaspeţi de vază în oraş, asedii, distrugeri suferite ca urmare a unor calamităţi naturale sau războaie etc. Al treilea nucleu îl va constitui prezentarea breslelor braşovene, atît cele româneşti cît şi cele săseşti, cu toată bogăţia de materiale (unelte şi produse). Şi în cadrul acestui nucleu se vor putea realiza unele reconstituiri (un atelier de meşteşugar). Desigur, vor fi etalate în expoziţie documente, hărţi, steaguri, însemne de breaslă etc.

Din punct de vedere expoziţional, între cele trei nuclee nu este nevoie de nici un fel de legătură. Ele trebuie tratate ca trei micro-expoziţii distincte. Circuitul expoziţional va fi astfel realizat încît să permită vizionarea separată a fiecărui nucleu fără să se treacă prin celelalte. Astfel, vizitatorii, în funcţie de timpul avut la dispoziţie, vor opta pentru o vizită completă sau numai pentru un nucleu. Din punct de vedere muzeotehnic este indicat, ţinînd seama şi de specificul patrimoniului ce va fi expus, să se apeleze la tratări complet diferite. Prin aceasta poate spori gradul de originalitate al expoziţiei.

Credem că expoziţia de istorie structurată pe nuclee convine cel mai mult acelor muzee care dispun de un bogat patrimoniu referitor la istoria locală. În acest sens se înscriu, după opinia noastră, muzeele din Tîrgovişte, Piatra Neamţ, Sibiu, Bacău, Sf. Gheorghe, Arad, Suceava, Tg. Mureş, Reşiţa, Focşani, Sighişoara, Caracal, Mediaş, Năsăud etc.

O altă formulă pe care o vedem practicată de către muzeele de istorie este aceea a unui tandem permanent format din două expoziţii: una de bază şi alta temporară. În cazul acesta este vorba de o expoziţie de bază cu caracter didactic menită să ilustreze, la un nivel mediu, cu ajutorul pieselor autentice, a replicilor şi a unui bogat material complementar principalele momente din istoria judeţului, zonei sau localităţii integrate istoriei naţionale. O asemenea expoziţie nu va fi foarte mare. În cadrul ei nu se va apela la rezolvări muzeotehnice spectaculoase: totul trebuie să fie simplu şi clar. Expoziţia va fi folosită pentru lecţii şcolare, simpozioane şi informarea unor categorii de public (copii, militari, excursionişti). O asemenea expoziţie de bază va fi dublată, în permanenţă, de o mare expoziţie temporară care va valorifica colecţii pe care muzeul le posedă sau ale altor instituţii muzeale sau nemuzeale din ţară şi străinătate. Asemenea mari expoziţii muzeale se vor

organiza una-două pe an, intervalul dintre desfacerea uneia și organizarea celeilalte fiind foarte scurt — 7—10 zile. Aceasta presupune o bună planificare cu asigurarea a tot ceea ce este necesar într-o asemenea acțiune. Nu insistăm asupra tematicilor expozițiilor temporare. Ele pot fi dintre cele mai variate și originale. Ținem să subliniem faptul că, din punct de vedere al proporțiilor, expoziția temporară trebuie să fie cel puțin egală dacă nu chiar mai mare decît cea de bază. În acest caz, expozițiile temporare vor fi organizate numai în incinta muzeului, într-un spațiu care să fie alăturat celui care găzduiește expoziția de bază didactică. Ținînd cont de faptul că într-un an muzeul organizează una-două expoziții temporare de mare anvergură, tematica lor poate fi stabilită cu o anticipație de 4—5 ani încît muzeografii care răspund de realizarea lor să le poată gîndi în liniște, în detaliu pentru a fi, de fiecare dată, mai reușite.

Prin sistemul expozițiilor în tandem, la care se pot adăuga multe alte demersuri expoziționale itinerante sau organizate în afara sediului, muzeele de istorie pot avea un public mult mai numeros decît în cazul existenței numai a expoziției de bază. Trebuie să menționăm faptul că prin restrîngerea actualelor expoziții de bază existente la marea majoritate a muzeelor județene, renunțarea la anumite teme și respectiv materiale — piese, se poate lesne structura o expoziție de bază didactică fără investiții materiale. Mobilierul rămas disponibil, ca urmare a restructurării, va fi remodelat pentru a sluji expozițiilor temporare.

Am prezentat cîteva opinii privind modul cum vedem structurate într-un viitor nu prea îndepărtat expozițiile de bază cu profil de istorie, din dorința de a oferi un punct de pornire într-o dezbatere pe care o anticipăm foarte largă și cu rezultate fructuoase, găzduită în paginile „Revistei muzeelor". Facem din nou precizarea că punctele de vedere exprimate în prezentul articol sînt strict personale, ele nu implică pe nimeni și nici nu pot fi interpretate altfel.

CONTRACTE DE MEȘTERI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA PRIVITOARE LA BISERICA DOMNIȚA BĂLAȘA DIN BUCUREȘTI

VICTOR SIMION

Istoria artei vechi românești este destul de săracă în date ce privesc activitatea unor meșteri, în detalii referitoare la condițiile în care aceștia se obligă să execute comenzile primite, elemente care conduc întotdeauna la o mai bună cunoaștere a vieții artistice autohtone. Iată pentru ce ne-am propus să reactualizăm, pentru cei interesați de domeniul artei vechi românești, două contracte ce privesc o veche ctitorie bucureșteană și anume Biserica Domnița Bălașa. Se știe că pe locul actualei biserici, care a fost tîrnosită la 29 septembrie 1885, au existat anterior alte două biserici ctitorite tot de către Domnița Bălașa, una din fiicele lui Constantin Brâncoveanu (căsătorită la 26 octombrie 1708 cu Manolache Rangavi, devenit apoi Lambrino, fiul lui Andronic Rangavi, hartofilax al Patriarhiei din Constantinopol). Prima dintre biserici a avut hramul „Botezul Domnului" și a fost zidită între anii 1742—1744, în „Mahalaua Prundului". Ctitorii au fost Manolache Lambrino și Domnița Bălașa. Pisania acestei prime biserici avea următorul conținut: *„Această sfîntă și dumnezeiască biserică în care se numește și se prăznuiește hramul sfîntului Botez al domnului Dumnezeu și mîntuitorului nostru Iisus Hristos, este zidită din temelie și înfrumusețată precum se vede, de dumnealui Manolache Lambrino vel ban i de soția dumnealui, măriia sa Doamna Bălașa Brâncoveanca, pentru a lor veșnică pomenire, leat 7252"*. Așa cum rezultă din documente, biserica avea un plan bazilical occidental, cu o navă centrală și două mai mici, laterale. Avariată la cutremurul din luna ianuarie 1838, ea va fi reparată în anul 1842, pentru ca în anul 1871 să fie dărîmată. Pe locul ei se află astăzi frumoasa statuie a Domniței Bălașa, realizată de sculptorul Ioan Georgescu în anul 1884 din marmură de Carrara (lucrarea a fost executată chiar la Massa Carrara, în Italia, și a primit pentru ea 10 000 lei).

Devenind neîncăpătoare, Domnița Bălașa va dispune ridicarea unei alte biserici lîngă cea veche (ce va rămîne, pînă la dărîmare, paraclis), construcție ce va dura doi ani, între 1749—1750, sfințirea sa avînd loc în luna septembrie 1751, după ce sînt terminate lucrările de pictare și amenajare a interiorului. Pisania, așezată și ea la aceeași dată, menționează următoarele: *„Întru slava unuia în Troiță slăvit Dumnezeu, ridicatu-s-au din temelie acest sfînt și dumnezeiesc lăcaș, de măriia sa Domnița Bălașa, fiica răposatului Constantin Basarab Voevod, întru pomenirea ei și a tot neamul, nerămînîndu-i fii, unde și xenohohion au așezat a fi, înfrumusețîndu-se cu toată cheltuiala măriei sale, precum se vede, orientîndu-i a se prăznui hramul Înălțarea mare a domnului Dumnezeu și mîntuitorului nostru Iisus Hristos, întru a doua domnie a mării sale prea înălțatului nostru domn Ion Grigorie Voevod, cu blagoslovenia pre sfințitului mitropolit chir Neofit Criteanu, ispravnic fiind Sandu logofăt, săvîrșindu-se la anii dela zidirea*

lumii 7260, iar de la naşterea, 1751, în luna lui Septemvrie". Pentru zugrăvirea acestei a doua ctitorii a Domniţei Bălaşa se va apela la Andrei Zugravul din Craiova care se tocmeşte şi încheie contract de lucru la data de 12 noiembrie 1750. Iată conţinutul acestui contract: *„†Adecă cu Andrei Zugrav de la Craiova, dat-am zapisul micu la prea cinstita mînă măriei sale doamnii Bălaşăi Brâncovencăi, precum să să ştie că, înnaintea dumnealui vel vistier, m-am tocmit cu măriia sa să zugrăvesc biserica măriei sale, care o au făcut acum aici în Bucureşti, adecă: sfântul oltar, biscarica, tinda, slomnul, şi hramul dinnaintea bisericii, însă pă din lăuntru; şi am tocmit în bani gata talere cincisute. Deci şi cu să aibu a-m pune tot meşteşugul, ca să zugrăvesc frumos, după plăcerea măriei sale şi a dumnealui vel vistier, cu văpsele frumoase de ceale bune, toate de la mine; iar aurul, cît va avea să se pue, să fie de la măria sa, şi (să) aşăz toate istoritle după cum să cade, ca să fac lucru bun; şi, pentru mertic, să-m dea pe zi, în zi de dulce, carne ocă trei şi vin ocă trei, şi pâine pă zi de om căte 2 pâini, şi în zi de post căte trei ocă de peaşte; şi mi-au dat acum înainte arvună, talere cincizeci. Şi acestu lucru să aibu a-l lucra în doauă veri, însă: acum la vara viitoare să încep de la zi întâi al lui Iunie, şi, fără de altă zminteală, într'aciastă vară să isprăvescu de zugrăvit oltarul şi biserica de tot, şi căt se va putea mai multu; iar ce va mai rămânea, să le isprăvescu a doaă vară, începând atunci de la zi întâi a lui Mai. Şi la zugrăvit să aibu a-m mai pune eu, cu plata de la mine, şi alţi meşteri zugravi buni, care voi şti eu, ca să nu să facă zminteală la sorocul ce mi-am pus. Iar când nu m-aş ţine de acest aşezământ, şi n'aş veni la soroc să m'apuc de lucru, să fie măria sa volnică să m'aducă cu treapăd, şi să lucrez fără de voia mea, până voi isprăvi. Şi pentru mai adevărată credinţă iscălindu-mă, mi-am pus şi pecetea mai jos, ca să să creadă, Andrei Zugrav. Brâncoveanu vel vistier. Noemvrie 12 dni, 1750".* În continuare sînt menţionate sumele pe care zugravul le-a primit ca avansuri pentru lucrul său.

Cel de-al doilea meşter tocmit pentru înfrumuseţarea bisericii este tîmplarul Dimitrie Gheorghiu, care urmează să sculpteze tîmpla, stranele, tronul domnesc şi uşa bisericii. Pentru aceasta el încheie două contracte cu *„luminată Doamna Bălaşa"*, contracte în care se consemnează: *„† Prin această a mea mărturie şi obştească dovadă, cu Dimitrie Gheorghiu declar că m'am învoit cu prea luminată Doamna Bălaşa, fiind de faţă şi dumnealui boerul marele vistier, să fac o tîmplă nouă, sculptată de sus pînă în jos cu postamentul şi cu toate cele de cuviinţă, pentru mănăstirea ce se află în curtea prea luminăţii sale. Şi mă îndatoresc s'o lucrez cu atîta grijă şi măestrie, încît s'o fac mai bună şi mai frumoasă decît tîmpla sfintei Mănăstiri Sărindar. Pentru care tîmplă ce voiesc s'o lucrez, am luat şi termenul hotărît pentru săvîrşire, şi făgăduiesc ca într-un an s'o isprăvesc în întregime, cu ajutorul sfîntului Dumnezeu, împreună şi cu un proschinitar pentru numita mînăstire, pe care să-l lucrez cu cît mai mare îngrijire, cu frumoase sculpturi şi flori, ca şi tîmpla. Însă cîtă lemnărie va trebui la acestea, adică scînduri şi alte diferite lemne, piroane şi cue, pentru întuita tîmpla cînd se va săvîrşi, toate aceste să fie dela luminăţia sa, fără să mă îngrijesc cu deloc. Şi totodată am primit, ca pentru munca şi osteneala mea, să-mi plătească luminăţia sa 400 lei, adică patru sute, din care am primit în mînă 50 lei. Iar pentru hrana mea, m'am înţeles să-mi dea cîte 10 oi, 30 măsuri de vin, 20 ocale de făină de porumb, pe fiecare lună, şi două ocale de lumînări. Şi cînd va veni timpul orînduit ce am zis mai sus, s'o am gata şi desăvîrşită, fără nici-un preţext sau pricinuite, ci să fie aşezată şi la locul său în biserică. Dacă, din întîmplare, nu voi face-o în timpul cuvenit, după înţelegerea pe care am avut-o, sau dacă nu va plăcea tîmpla, luminăţiei sale, să mă oblige în mod forţat s'o lucrez cum îi va plăcea luminăţiei sale, pînă se va săvîrşi, şi să nu am a zice nimic, sau a mă împotrivi la voinţa şi porunca luminăţiei sale, fiindcă de bună voia mea am făcut această învoială şi făgăduială, nesilit şi neîndem-*

nat de nimeni. Deci, am dat luminăției sale acest înscris, iscălit de mine, spre dovadă și siguranță. 1730, august, 2. Dimitrie Gheorghiu, făgăduiesc cele de mai sus. Brâncoveanu vel vistier, mărturie. Panaiot Murezini, martor". Urmează și aici, menținerea sumelor avansate de către comanditari, în diverse etape.

Cel de-al doilea contract al aceluiași Dimitrie Gheorghiu se referă la realizarea amvonului, jilțului domnesc și a ușii bisericii. *„† Prin acest înscris al meu fac cunoscut că m'am învoit cu prea strălucita Doamnă Bălașa, de față fiind și prea cinstitu dumnealui marele ban, să fac tronul domnesc împreună cu amvonul și ușa bisericii ce este în curtea prea luminăției sale; și să le lucrez cu toată grija și cu tot felul de săpături cît se poate de artistice, precum am lucrat și tîmpla acestei biserici a luminăției sale. Și să am pentru aceasta, plată de 112½ taleri, adică o sută doisprezece și jumătate. Deasemenea, m'am învoit să fac și stranele bisericii, cu deosebit preț la fiecare bucată, și m'am învoit să-mi dea prea luminăția sa, pentru osteneala mea, cîte doi taleri de fiecare strană, așa cum se fac, cu două răzămători de o parte și de alta, iar coroanele stranelor să le fac cu săpături și flori frumoase; numai lemnăria, piroanele, cuele și oricît clei va trebui la acestea, să fie de la prea luminăția sa, și făgăduiesc să le isprăvesc, cu ajutorul lui Dumnezeu în cinci luni. Totodată însă s'a făcut și pentru hrana mea acest fel de învoială: să am pe fiecare zi, șase pîini pentru trei calfe și pentru mine o pîine; două ocale de vin și două ocale și jumătate de carne, în zilele cînd se mănîncă; iar cînd este post și este voie să se mănînce pește, să am pe fiecare zi, cu calfele mele, cîte o oca și jumătate de pește, fie sărat, fie de la căruțe. Cînd va fi post, să-mi dea o oca de fasole sau linte, din oricare din aceste legume boabe se vor găsi în bucătărie, avînd pe lîngă acestea și cîte o oca și jumătate de lumînări pe fiecare lună. Și pînă cînd se va sfîrși acest lucru al luminăției sale, să n-am voe să lucrez nicăieri altundeva, nici cel mai mic lucru, ca să îa sfîrșit cu un ceas mai devreme, după făgăduiala și învoiala pe care am făcut-o eu însumi, nesilit de nimeni. Și în caz că se va întîmpla să lipsesc vre o zi sau mai multe și să nu lucrez, atîta cît și calfele mele să nu avem dela luminăția sa nici un fel de bucate. Deci, spre mărturie și siguranță, am dat și această iscălită a mea scrisoare de învoială. Eu Dimitrie Gheorghiu tîmplar, făgăduiesc. 1731, August 12".*

Un adaos mai jos, menționează, defalcat, sumele ce i-au fost achitate tîmplarului Dimitrie Gheorghiu, pentru lucrările executate: *„Plata ușii, talere 37 pol. Plata amvonului, talere 30. Plata jățului, talere 45".* Pentru a ne da seama ce valoare de cumpărare aveau aceste sume, iată mai jos o serie de costuri ce se practicau la jumătatea secolului al XVIII-lea în Țara Românească: un porc se putea cumpăra cu 1,5—2 taleri; 400 de stînjeni de vie se vindeau cu 60 taleri, iar 163 stînjeni de teren arabil bun puteau fi cumpărați cu 22 taleri. Chiria pentru trei case cu prăvălie era de 75 taleri pe an așa după cum chiria pentru un loc de casă era, în București acelei vremi, 8 taleri pe an. Dintr-un alt document din anul 1721 aflăm că moșia Belciugul, *„ot sud Ilhov"*, avînd 989 stînjeni, a fost vîndută cu 125 bani stînjenul, ceea ce face un total de 1030 *„talere noi"*. Înțelegem din aceste cifre că prețul pentru realizarea comenzilor legate de construirea și dotarea unui edificiu de cult era destul de ridicat, mîna de lucru, atunci cînd era vorba de meșteri recunoscuți, fiind bine plătită. De altfel, vechi documente de arhivă confirmă faptul că mulți dintre meșterii la care se apela pentru satisfacerea comenzilor lansate de către ctitori se bucurau de o stare materială bună, parte dintre aceștia ocupînd poziții importante în ierarhiile sociale ale vremii. Documentele pe care le-am menționat în acest articol au fost publicate, alături de altele, în volumul „Așezămintele brîncovenești", publicat în anul 1938 de către Emil și Ion Virtosu. Le reactualizăm deoarece, pe de o parte, volumul respectiv este prea puțin cunoscut, iar, pe de altă parte, sărăcia informațiilor privind nume de meșteri români și mai ales costurile unor lucrări ne obligă să le (re)actualizăm atunci cînd pe par-

cursul cercetărilor avem ocazia să le identificăm. Odată mai mult se simte necesitatea publicării unor ample repertorii naţionale care să cuprindă numele tuturor meşterilor ce au fost identificaţi pe parcursul cercetărilor de către toţi specialiştii români, repertorii care să însemne un instrument de informare şi studiu de primă mînă privitor la patrimoniul cultural naţional (pe epoci artistice şi pe genuri de artă). Credem că a sosit momentul ca această mai veche şi generoasă idee să prindă viaţă sub patronajul Ministerului Culturii care să coordoneze munca unor colective de specialişti din cele mai importante instituţii muzeale din ţară.

REZUMÉ

L'auteur communique le texte de certain contrats d'artisans de 1730, concernant la réalisation de la peinture intérieure de l'église Domniţa Bălaşa, de Bucarest, pour la quelle l'artisan Andrei Zugravu de Craiova, recevra 50 „taleri" nouriture y compris /premier contrat/; pour la réalisation de la tempe en bois, ainsi que des sièges, des portes impériales et des portes d'entrée de la même église, pour les quelles le menuisier Dimitrie Gheorghiu recevra la somme de 112 „taleri" et demi, ainsi que la nouriture necessaire /deux autres contrats/. Ces dates sont importantes dans le contexte de l'ancienne art Roumaine parcequ'elles enrichissent les informations concernant l'activité de certains artisans ainsi que les prix reçus à la moitié du XVIII-ème siècle, pour certaines commandes impériales où aristocrates. Elle sont aussi importantes pour l'historique d'une des plus ancienne église de Bucarest, l'église Domniţa Bălaşa, monument érigé en 1730 mais réédifié dans la forme actuelle en 1885.

O PRIVIRE SINTETICĂ ASUPRA PICTURII ROMÂNEȘTI DIN PERIOADA ANILOR 1890—1940

MIRCEA DEAC

Majoritatea pictorilor români, din jurul anului 1900, își începeau sau terminau studiile într-o academie de arte. Primeau apoi burse, prin concursuri sau relații, cu prioritate pentru Academia de Arte din München, Berlin, Viena sau Roma. Relațiile mai strînse, politice și culturale, cu Germania, cu Imperiul Austro-Ungar și cu Italia au determinat asemenea legături și schimburi artistice intense. Bursierii trebuiau să aducă, drept dovadă că s-au instruit în aceste centre culturale, o copie după un tablou celebru. Întorși în țară, organizau o expoziție sau participau la una oficială unde, în cele mai dese cazuri, erau premiați, elogiați și desemnați ca artiști-pictori. Societatea acelui timp cerea pictorilor să-i înfățișeze propria-i imagine; portretele membrilor ei, ale miniștrilor și soțiilor acestora, ale generalilor și prelaților. Le mai cerea să ilustreze eroii de arme ai trecutului, să exalte un sentiment patriotic, să redea legendele și să celebreze, prin alegorii, instituțiile bugheze. Pe de altă parte, sub influența lui Grigorescu, a curentelor din literatură, a semănătorismului și poporanismului, sporește greutatea picturii cu tematică rurală. Cei mai mulți artiști vor oscila între aceste două tendințe, adesea opuse, a reprezentării opulenței burgheze și a sărăciei satelor.

Artiștii făceau, în acest sens, apel la fantezie, la simboluri, la anecdote, sau se uitau la ceea ce creau alți pictori în străinătate. Pictura povestea. Portretele erau măști, adesea măști de carnaval. Un carnaval al societății lor. Desigur, unele portrete erau bine făcute și rolul istoricului de artă era să le descopere. Ele reprezintă o istorie, o epocă.

Anul 1900, ca sfîrșit de secol și ca început de revoluție industrială, ce avea să aducă insatisfacția față de societate și o intensă preocupare pentru creație, schimbare, inovare, apoi anul 1905, cu marea expoziție națională din Parcul Libertății, un ecou întîrziat al expoziției universiale de la Paris avea să consfințească nu numai puterea burgheziei românești, dar și o anume libertate a artistului. Acesta nu mai era un producător în slujba unui feudal, ci un creator liber. Expoziția din 1905 a consfințit talentul lui Paciurea, creațiile lui Storck și Filip Marin, pictura lui Grigorescu.

Artiștii, în cafenele, vorbeau despre curentele la modă, despre Modern Styl, Art Nouveau, Avant-Garde, Belle Epoque, Liberty, Jugendstil, Secession, înfierbîntîndu-se pentru o teorie sau alta. Procesul de creație se individualizase și se complicase față de secolul trecut. Bariera dintre frumos și util dobîndește și ia o altă înțelegere. Poduri, case, uzine, parcuri, orașe erau considerate și opere de artă. Aproape toți artiștii au făcut în primii ani ai secolului nostru ilustrații de carte, caricaturi, panouri decorative și monumentale. La Belle Epoque pătrunsese și la București. Sînt invitați numeroși artiști străini: Antonin Mercié, Ernst Dubois, Romanelli, Schmidt Faur, Filippo Olivia, P. Granet, Moritz ș.a., care mențin un eclectism, un amestec de vechi și nou, foarte agreat de burghezie care îi stimulează gustul pentru artă.

Extazul în fața puterii avea să fie zdruncinat pentru prima oară, în această perioadă, de trezirea conștiinței țărănimii asuprite, în 1907.

Anul 1907, paralel cu creșterea interesului pentru realitățile satului, a exploatării păturilor lui sărăcite de o minoritate înstărită, avea să extindă ideile semănătorismului și exaltarea idilică a vieții de la țară. Șocul următor a fost

Nicolae Grigorescu, *Cap de țărăncuță* (ulei pe pînză)

primul război mondial, aducînd schimbări însemnate și o redeșteptare a spiritului național, urmînd imediat o perioadă a constructivismului, iar după 1933, odată cu întărirea luptei social-militante împotriva nazismului și a fascizării țării, avea să sfîrșească în conflagrația mondială. Toate acestea aveau să aibă influențe determinante în evoluția artei. Studierea picturii din prima jumătate a secolului nostru, a reacțiilor pictorilor în fața ideilor și evenimentelor amintite, impune și considerarea elementelor generale ce alcătuiesc acest mare necunoscut care este spiritul uman. Bucureștiul, capitala țării, centru administrativ și intelectual, a concentrat viața artistică în jurul Academiei de Arte Frumoase, și periodic, în cadrul unor societăți artistice ca „Tinerimea Artistică", „Arta Românească", „Grupul Nostru", „Arta Nouă", „Grupul Celor Patru", „Arta" ș. a.

Două forțe sociale au stimulat creația plastică ce a marcat acești 50 de ani (1890—1940): pe de o parte, monarhia, sprijinindu-se pe burghezie și feudalitatea rurală, pe de altă parte, mișcarea muncitorească și intelectualitatea progresistă, ce luaseră un mare avînt la sfîrșitul secolului trecut și care reușește, în 1905, să facă o realitate vie din sindicate.

Burghezia, compusă din comercianți, fabricanți, magistrați, cler și funcționari, era o forță a banului, care a incitat parvenitismul și ambiția de a egala, în fast și prestigiu, nobilimea veche și burghezia occidentală. Sub forma de colecționari și de principali cumpărători ai artelor plastice, ea se va dirija ca îndrumătoare oficială și ca protectoare a artiștilor. Reacția artiștilor a fost diversă. Unii au acceptat onorurile oficializate, alții s-au revoltat și au promovat o artă liberă și accesibilă marii mase. Dezvoltarea urba-

A. G. Verona, *Țărancă* (desen)

Octav Băncilă, *Muncitor* (ulei pe pînză)

nistică va impulsiona și ea o viață mondenă și drept consecință vor apare saloane diverse, galerii particulare, societăți artistice și publicații literar-artistice. Vor fi atrase în circuitul artelor și un mare numărul de femei-artiste, imprimînd un rol important acestora: Cecilia Cuțescu—Storck a fost una dintre primele profesoare de artă monumentală din lume; Olga Greceanu va avea ambiția să ilustreze istoria patriei și să fie o teoreticiană a artei; Aurelia Ghiață va prelucra arta decorativă populară; Elena Popeea, Nutzi Acontz, Rodica Maniu, Magdalena Rădulescu, Michaela Eleutheriade, Margareta Sterian, Lucia Demetriade Bălăcescu, Nuni-Dona Delavrancea au pretenția, ca pictorițe, să rivalizeze, în valoare, cu pictorii.

Cînd Cecilia Cuțescu-Storck, în vîrstă de 25 de ani, a început să expună, în 1904, în cadrul „Tinerimii Artistice", ea a intrat cu prestanță în vîrtejul ideilor ce cuprindeau pe artiștii din jurul anului 1900, înscriindu-se împotriva unei arte factice și superficiale, a unui academism onorat și oficializat. Ea a venit în contact direct, oarecum contradictoriu, cu portretistica elegantă a lui G. D. Mirea, cu reveriile somnambulice, ale lui Kimon Loghi, cu mimetismul lui C. D. Stahi sau cu peisajele trandafirii ale lui C. Aricescu și N. Grant.

Schimbul ideilor apare la început de secol ca o imperioasă nevoie a organizării. Meditația solitară va fi din ce în ce mai rară și mai puțin profundă, dar atunci cînd va răbuvni va scoate la lumină forța geniului românesc, ca în cazul lui Grigorescu, Andreescu, Paciurea, Luchian sau Brâncuși.

Două surse principale au alimentat eforturile artistice: sursa indigenă, în care s-au strîns toate tradițiile anterioare extrem de puternice, îndeosebi în primele două decenii, aceea a academismului și picturii lui Grigorescu, a mitologiei și istoriei populare, ca urmare a necesității afirmării conștiinței naționale, și sursele străine, mai mult sau mai puțin apropiate de năzuințele artistice naționale dar ușor asimilate, care au întărit sau au deviat, în unele cazuri, tendințele creatoare autohtone. Sursele străine sînt în această perioadă, mai rare din Orient sau din helenism dar mai decise și puternice din Germania, Austria, Italia și Franța. Dacă primele surse alimentau spiritual și continuu masa de artiști și publicul larg, sursele străine au avut un avantaj prioritar în mediul artiștilor proveniți din marea burghezie, sau în rîndurile artiștilor ce și-au îmbogățit cultura plastică în contactul cu arta străină, ca bursieri la specializări, ori ca elevi ai academiilor din Occident.

Ca sursă antică, latinismul, în special în Ardeal și apoi generalizat în școli, se va constitui ca o sursă tradițională, națională. Latinismul a fost și utilitar atașat artei monumentale, dezvoltînd totodată o logică constructivă a gîndirii și a mijloacelor alegorice de expresii artistice. Desigur, nu a fost exclus nici aportul elenismului și al mitologiei, favorabil fanteziei și bucuriei formelor, nici al slavismului, arabismului sau ebraismului. În căutarea luminii, urmîndu-l pe Delacroix, unii artiști (Ștefan Popescu, Fr. Șirato, S. Mûtzner, I. Țuculescu, Leon Biju ș.a.) vor străbate Orientul, țările calde și îndeosebi Egiptul.

J. Al. Steriadi, *Muncitori în post* (ulei pe pînză)

Cît de stimulatoare, favorizînd creaţia plastică, au fost ascmenea surse?

În afara celor naţionale, locale, tradiţionale, avînd un caracter de permanenţă şi continuitate, cu intensităţi diferenţiate în structura artistică şi psihologică a fiecărui artist, sursele străine au avut perioade diferite şi oscilante de dominare şi influenţe.

Perioada dintre 1890—1940 este astfel extrem de complexă, bogată, diversă, strălucitoare, funambulescă, din punct de vedere artistic, uneori greoaie în a discerne valorile de nonvalori, iar sărăcia documentelor o face şi mai dificilă în a o înţelege. Imediat după 1900, e adevărat, au apărut numeroase publicaţii, dar din lipsă de fonduri ele au fost nevoite să-şi înceteze apariţiile. Astfel s-a întîmplat cu „Gazeta artelor", care a apărut doar doi ani, începînd cu 1920; în acelaşi mod „Rodica" sau „Carmen Sylva", de la Iaşi, vor avea contact cu cititorii doar cîteva numere. Singura revistă, luxoasă, pretenţioasă, la început de secol a fost „Ileana", sub conducerea lui I. Bacalbaşa, revistă elegantă şi de prestigiu european. Dar nici ea nu a rezistat mai mult de şase numere. „Literatura şi arta română" a continuat să apară şi în primii ani ai secolului nostru, sub semnăturile lui I. Mincu, N. Petraşcu sau A. Costin, fiind singura publicaţie care înregistrează evenimentele artistice. „Convorbiri literare", la început de secol, nu a avut cronică plastică, ca de altfel şi reviste ca „Literatorul", „Semănătorul", „Viaţa românească", „Luceafărul", „Convorbiri artistice", „Viaţa nouă", „Viaţa socială".

În jurul anului 1910 constatăm că majoritatea artiştilor îşi făcuseră studiile la Academia de Arte Frumoase din München ca Ştefan Luchian (în 1889), N. Vermont, Arthur Verona, Ipolit Strîmbulescu, Ştefan Popescu, Kimon Loghi, Francisc Şirato, Marius Bunescu, Al. Basarab, Leon Biju, A. Kessler, Tache Papatriandafil, D. Stoica, N. Mantu, Lascăr Vorel, Elena Popeea, Dimitrie Hîrlescu (care l-a îndemnat şi pe Bunescu să meargă la München), Arthur Coulin, Carl Dörschlag, chiar Tonitza după 1907 şi mulţi alţi artişti, cu precădere cei din Banat, Transilvania şi îndeosebi din zona Sibiului şi Braşovului.

Adesecri, sursele străine au avut o formă particulară de influenţă: exotismul, dificil a-l defini — susceptibil să ia aspectele cele mai variate într-un cadru şi decor artificial. De data aceasta, „exotismul" academismului şi spiritului neoclasic al şcolii germane a fost cultivat multe decenii şi de Academia de Belle Arte din Bucureşti, dacă ne vom referi şi la profesorii săi începînd cu Karl Storck şi Fritz Storck.

Dimitrie Hîrlescu, *Bătrîn cîntînd* (ulei pe pînză)

Deşi începutul secolului nostru era dominat de operele lui Aman şi Grigorescu, artistul la modă, care, fără să fie elevul direct al şcolii münchenezе, a dezvoltat şi susţinut spiritul academismului, deşi în principiu nu-l agrea, a fost pictorul George Demetrescu Mirea. În 1900 el avea 48 de ani. Era în plină forţă creatoare. Domina viaţa artistică, fiind profesor, director al Şcolii de Belle Arte din Bucureşti şi pictorul cel mai elogiat. Aman murise şi, cu toată strălucirea sa, începuse să fie dat uitării. Mirea îi luase locul, ca profesor şi autoritate a vieţii şi creaţiei plastice. Grigorescu, aflat la apogeul creaţiei sale, avea să sfîrşească în 1907. Mirea, care-l avusese ca profesor pe Aman, se dezvoltase firesc în spiritul neoclasicismului şi academismului. Tema sa de sfîrşit de an a fost un subiect religios: *Adam şi Eva cu copii*. Războiul pentru independenţă la care a participat însoţindu-i în campanie pe N. Grigorescu şi pe Sava Henţia, deşi îl aduce în contact cu o realitate crudă, nu-l afectează foarte mult. Dar, ca bun şi înzestrat desenator, lasă adevărate documente de un realism zguduitor, tratate însă academic. Mulţumită lor, Mirea primeşte o bursă pentru Paris, în 1878, unde va sta şase ani, studiind, în primul rînd, tablourile celebre din Muzeul Louvre ale unor pictori ca Tizian, Veronese, Velásquez. La Paris a fost elevul lui Ingres şi al lui H. Lehmann, ceea ce explică şi pasiunea sa pentru desen, compoziţii ca şi pentru temele mitologice şi neoclasice. Tabloul său *Bacanta şi Faunul* va fi un exemplu al acestei orientări. Ceea ce a învăţat la Paris corespundea gustului şi cerinţelor burgheziei din ţară în tendinţa ei de a atinge nivelul cultural al ţărilor din Occident. Se dorea o artă care iluzoriu să se apropie de ceea ce era comun recunoscut ca valoare în arta trecutului, ceea ce era admis drept şcoală canonică, o pictură care să-i ofere privitorului istoria cu decorurile şi costumele ei fastuoase. Burghezia pretindea pictorului ca tablourile sale să semene „realităţii". Dar ce era realitatea? Avem de-a face, la acest răspuns, cu complexe dezbateri filozofice. Fiecare artist dorea să înfăptuiască tablouri ce se puteau compara cu realitatea, o realitate pe înţelesuri diferite.

Mattis Teutsch, *Compoziție* (ulei pe carton)

În mod firesc, Mirea s-a îndreptat spre compozițiile de mari dimensiuni și spre portret. Continua, concurind însă cu o măiestrie incontestabilă, pe Aman, Lecca și pe Mișu Pop. Atras de portret, el va studia la Paris și cu Carolus Duran, renumit pentru arta sa portretistică, ceea ce va exercita o influență considerabilă asupra lui. El va realiza foarte multe portrete începînd cu personalități franceze ca acela al *Contesei de Chèvremont*, pentru a continua în țară cu cel al *Leliei Trandafir Djuvara*, tablouri ce-i vor răspîndi faima de cel mai renumit pictor portretist român. Din această perioadă (1882) datează și ampla compoziție *Mihai Viteazul privind capul lui Andrei Bathory*, ca și schița pentru *Vîrful cu Dor*. Succesul lui Mirea este acum total, un adevărat triumf artistic. Al. Odobescu este atît de entuziasmat încît în marea sa admirație vede în Mirea pe pictorul național. Compozițiile lui sînt prezentate și la Paris și, corespunzînd gustului eclectic și oficial al epocii, va cuceri admirația criticii de artă. Realizată în suprafață de 35 metri pătrați, compoziția *Vîrful cu Dor* rămîne și azi una dintre cele mai mari compoziții ale picturii noastre. Publicul va fi entuziasmat. Se înduiau oameni în șiruri lungi pentru a cunoaște și admira compoziția sa, care azi, inexplicabil, a rămas strînsă sul într-un depozit.

Întors în țară, la București, în 1884, Mirea se instalează în casa „Intimclubului", și, fără a pretinde prea mult, devine ușor pictorul cel mai răsfățat al Capitalei. De aceea, nu ne surprinde citind cele scrise de Barbu Delavrancea referitor la Mirea: *„Singurul la noi în acest gen, nu pentru că nu mai avem pictori, ci pentru că el nu mai are rival"* (Barbu Delavrancea, „Revista nouă", nr. 3, 15 martie 1889, p. 97). Desigur însă că asemenea aprecieri nu erau gratuite. Mirea realizase numeroase panouri monumentale și portrete dintre care unele merită aprecieri pozitive asupra măiestriei picturale și chiar a puterii de penetrație în esența temei. Alături de Aman și Grigorescu, el poate fi considerat, la noi, un premergător al artei moderne, un deschizător de căi noi spre realism, și, față de trecut, spre o artă mai apropiată de om.

Ca o recunoaștere a calităților sale i se oferă și primește decorarea Catedralei din Constanța, moment important în evoluția artei noastre.

Mirea, intenționînd să înoveze tradiția stilului bizantin, vroind să-l umanizeze, a folosit, poate exagerat, modele vii pentru pictarea figurilor de pe pereți. S-a pus problema atunci, din punct de vedere estetic, dacă sînt sau nu necesare modele vii în pictura religioasă. Discuțiile au fost aprinse, chiar înfierbîntate. S-au format două tabere: de o parte clerul, ce respingea agresiv o asemenea

Marius Bunescu. *Peisaj din Delft* (ulei pe carton)

practică, hotărînd că era o greşeală inadmisibilă să pictezi oameni cunoscuţi pe pereţii bisericilor, ajungînd pînă acolo încît refuza sfinţirea Catedralei; de cealaltă parte, Aman, arhitectul Mincu, N. Grigorescu, Al. Odobescu, B. Delavrancea, Gr. Tocilescu, C. Esarcu susţineau în acceptarea „realismului", ca tendinţă novatoare în artă, folosirea modelelor. Raportul favorabil întocmit de Al. Odobescu, în sensul că Mirea nu ar fi modernizat stilul bizantin, potoleşte atmosfera încărcată.

Nu ne interesează cît de valoroasă a fost pictura lui Mirea, înlocuită, din cauza degradării ei, cu pictura lui Gh. Popescu concepută cu adevărat novatoare, într-o manieră dominantă de influenţa artei populare, ci fenomenul ideologic-estetic, discuţiile teoretice aprinse, care întîmpinau anul 1900, trezirea interesului pentru artă al multor creatori plastici şi oameni de cultură.

În 1899, Mirea este numit director al Şcolii de Arte Frumoase, rămînînd în această funcţie peste un sfert de secol. El va fi şi primul pictor ce a primit, în 1924, Premiul Naţional. El a condus învăţămîntul, a format pe cei mai mulţi pictori într-un spirit academic-realist, s-a aflat printre membrii fondatori ai societăţii „Tinerimea Artistică", în 1902. El a fost portretistul oficial şi personalitatea centrală a primului sfert de secol. Cuvintele lui Delavrancea îi definesc rolul pe care l-a avut în această perioadă: *„Mirea e singurul artist de la noi, care a învins pe deplin şi a cărui victorie nu se mai poate pune la îndoială"*. Şi, totuşi, noile tendinţe, impresionismul, fovismul, cu un cuvînt modernismul, apariţia unor noi şi valoroşi pictori au pus la îndoială, poate pe nedrept, talentul şi rolul pe care l-a jucat Mirea timp de peste 30 de ani în pictura noastră. Desigur, dorinţa de a-i preciza lui Mirea un loc clar în istoria artei plastice româneşti s-a izbit de comparaţia cu Aman, Grigorescu, Andreescu şi Luchian. Fiecare are însă locul său.

Ceea ce merită a mai fi subliniat în legătură cu Mirea este faptul că, deşi el nu a studiat la München, în jurul său s-au strîns, cu precădere, artiştii care şi-au desăvîrşit studiile la München, Berlin, Viena şi Roma, în majoritate adepţi ai academismului, romantismului şi simbolismului în pictură.

Hans Herman, *Mediaș* (desen, peniță)

Criteriul pictural pe care l-a profesat Mirea a fost cel al mimesului, imitarea naturii, aplicarea faimosului paradox al lui Aristotel: un cîmp de bătaie nu este frumos, dar un tablou care-l reprezintă poate foarte bine să fie frumos. Printr-o convenție a epocii, a secolului trecut, opera de artă s-a înscris într-un cadru optimal al reproducerii realului, chiar dacă tema era istorică sau de domeniul legendelor. Bucuria, care era simbolizată de un cer luminos, iar tristețea de un fond sumbru, deveniseră principiile stilului pictural al imitației pe care artistul actual poate nu-l mai înțelege și nici nu-l mai aplică în creația sa.

Sfîrșitul secolului trecut a fost bulversat artistic și de alți creatori, îndeosebi de N. Vermont, Șt. Luchian și C. Artachino, prin organizarea Expoziției artiștilor independenți, în 1896. Dacă Mirea însemnase prelungirea neoclasicismului, a dezvoltării portretului și picturii istorice și impusese distincția veridicității desenului, Expoziția artiștilor independenți consemna triumful tendinței spre realism și a primatului culorii în creația plastică. Ea a fost o primă revoluție în gîndirea plastică, fiind, totodată, prima reacție la gustul public, manifestîndu-se contra picturii academice, provocînd o ruptură cu puterile culturale oficiale. După pictura lui Mirea din catedrala de la Constanța, expoziția lui Luchian aducea vacarmul în artă, indignarea unora și entuziasmul altora. Expoziția a mai însemnat un efort intelectual pictural, mai nobil și mai puternic individual. Expoziția a asociat creației natura, care va dobîndi un loc central, în 1902, o dată cu organizarea Expoziției „Tinerimii artistice".

Azi avem un recul suficient pentru a înțelege mai clar contribuția lui Luchian și a lui Vermont la dezvoltarea artei plastice românești. Expoziția artiștilor independenți a produs o ruptură în gustul artistic al epocii. Termenul de modern introdus în limbajul artistic desemna de fapt o artă a timpului, o artă a civilizației industriale, care începuse să se dezvolte și în țara noastră, o artă ce amintește de Jugendstil, Art Nouveau, Exprit Nouveau etc. În pictură, Luchian și contemporanii lui au adus un farmec nou în contactul cu natura, noi teme, au imprimat creației un efort intelectual, au dat artei o funcție primordială ca mijloc de expresie și comunicare, i-au acordat picturii un caracter pasional, făcînd din artist un creator energic și participant activ la

Nicolae Tonitza, *În curte* (desen, penițe)

fenomenele sociale, au oferit artistului un rol important în societate, ca educator și inovator, și, cu o și mai mare forță decît în trecut, au lărgit interesul pentru patrie și înțelesul ideii de patriotism în opera de artă.

Astfel, începutul secolului XX a adus o schimbare radicală în simțirea artistică, a produs un protest împotriva procedeelor picturale iluzioniste folosite de artiștii neoclasicismului pentru a lăsa locul, pe de o parte, autorității subiective a artistului, rigurozității și lucidității compoziționale, dar și simplității rudimentare a coloritului, pe de altă parte, aprecierii, intime, sincere a problemelor vieții sociale și artistice.

Analiza critică a fenomenelor sociale, caracterul educativ patriotic ca și interesul pentru istorie încep să fie prezente în creație. Apare, de asemenea o năzuință spre libertatea creației, o rupere brutală de mecenații și patronii artei. Artiștii înclină tot mai decis să se apropie de natură și de omul obișnuit. Aici ei găsesc noile și adevăratele impulsuri creatoare.

Primul război mondial avea să producă o nouă ruptură în calmul și moralitatea pe care părea că o instauraseră societatea „Tinerimea Artistică" și expozițiile sale. Această schimbare avea să fie neașteptată pentru unii artiști producînd o nouă mișcare în evoluția artei plastice. Ca o explozie războiul a schimbat și a adus pe un prim plan orizonturi și idealuri noi artistice, modificînd tehnicile și manierele picturii, glorificînd noi și mai tineri artiști. Consecințele războiului s-au concretizat în artă, în general, în trei direcții esențiale. Pe de o parte, artiștii care au participat la război, îmbătați de victorie și preamărind reîntregirea națională, au susținut și au impus schimbări și înnoiri fundamentale în artă; pe de altă parte, tradiționaliștii, sau cei ce au rămas tradiționaliști și după război, în majoritate pictorii care participaseră la înființarea „Tinerimii Artistice", și care cu mici excepții s-au opus schimbărilor, au protestat împotriva înnoirilor, au defăimat noua generație, dar îmbătrîniți și în imposibilitatea de a se mai adapta mersului progresiv al societății și artei, au bătut pasul pe loc, iar unii dintre ei, au sfîrșit lamentabil, disprețuiți și dați uitării. A existat și o altă categorie a acelor artiști, care au trăit în timpul războiului sentimentul disperării, care s-au revoltat împotriva societății, a civilizației în general,

Al. Ciucurencu, *Femeie citind* (ulei pe carton)

și cu disprețul muzelor au adoptat o atitudine pesimistă supusă hazardului, îmbrățișînd ca orientare expresionismul, suprarealismul sau constructivismul, căutînd refugiul într-o lume de nuanță pur spirituală.

Majoritatea artiștilor se regrupează după război în diferite organizații și curente artistice. Conflictul dintre „Tinerimea Artistică" și „Arta Română", pe care îl provoacă războiul, se aplanează aparent în deceniul trei prin reînființarea Salonului oficial în 1924. Ideea de organizare a muncii artistice va duce și la constituirea Sindicatului artiștilor, care a contribuit la reînființarea Salonului oficial.

În deceniul trei apare momentul descoperirii, elogierii și influenței lui Cézanne, ca cel ce ridicase barierele inspirației spontane și ale improvizației, ca cel ce a tins, liber, spre o artă de sinteză. Cézanne va arăta și ce importanță are desenul în compoziția picturii, un desen care să fie în afara oricărei umbre de sentimentalism descriptiv.

Interesul pentru formă aduce adorația culorii. În acest moment se răspîndește astfel celebra formulă a lui Cézanne: *„formă-culoare"*. Această formulă va duce, de exemplu, la ruptura lui Ciucurencu de Ressu, de profesorul pe care-l adorase, pentru a trece de partea lui Luchian, avînd să se considere urmașul acestuia.

În deceniile trei și patru valoarea unui pictor nu se mai măsura după conștiinciozitatea desenului, după sîrguința artistului în fața modelului, după autenticitatea imitării realității, sau după rigurozitatea profesională și execuția plastică în spiritul vechilor maeștri și academii, ci după forța și originalitatea coloritului, după valoarea inedită a improvizației compoziției, după modul individualizat de a aborda o temă ce avea să fie descoperită în peisajul înconjurător și în mediul familiar al artistului.

De aceea, foarte mulți artiști, care au rămas credincioși eclectismului, trecutului artistic, școlilor academice de la

Magdalena Rădulescu, *Jocul cu Diabolo* (ulei pe carton)

München, Berlin, Viena sau Roma, nu au reușit să se înscrie atmosferei noi artistice impuse de prestanța unor artiști ca

H. Catargi. *Case din Franța* (ulei pe pînză)

Pallady, Tonitza, Petrașcu, Iser, Ressu, Șirato, Șt. Dimitrescu, socotiți promotorii farmecului și poeziei culorii, a tonurilor inedite și neprevăzute, a frumuseții peisajului marin sau dunărean, a naturii dobrogene sau argeșene. Luchian, care în timpul vieții sale întîmpinase rezistențe, mulțumită lui Arghezi, membrilor Societății „Arta Română", lui Bogdan-Pitești și în general noului val artistic, av a să devină „Iluminatul", „Înnoitorul", precursorul unei noi, autentice și naționale orientări în pictură.

Deceniile trei și patru aparțin prestigiului lui Petrașcu, Pallady, Ressu, Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Șirato, Dărăscu, Bunescu, Schweitzer-Cumpăna.

Măiestria lui Petrașcu uimește, măiestria lui Pallady intrigă, coloritul lui Dărăscu farmecă privirea, forța constructivă a lui Petrașcu impune. „*Forța lirică a lui Pallady se insinuează asemeni poeziei*", scrie Petru Comarnescu, („Arta plastică", 1, 1966). Dărăscu este lăudat, și, am putea afirma, impus opiniei publice de Al. Bogdan-Pitești, care-l considera printre marii coloriști ai picturii noastre alături de Ștefan Luchian.

O nouă pleiadă de artiști se afirmă, Ressu devine conducătorul Academiei de Arte Frumoase. După H. Blazian care, ca și G. Oprescu, a căutat să optimizeze valorile artistice, curentele moderne apărute după primul război mondial sînt reprezentate de următorii artiști, în ordinea hotărîtă de el: „*Iorgulescu-Yor, Lucian Grigorescu, H. Catargi, Leon Vioreseu, Vasile Popescu, Negulescu, Ștefan Constantinescu, Bacalu, Tache Papatriandafil, H. Daniel, Ionescu-Sin, Marcel Iancu, Corneliu Michăilescu, M. H. Maxy, Tache Soroceanu, Paul Miracovici*" (H. Blazian, „Plastica", București, 1932). În ceea ce privește societatea grupului feminin citează pe: „*Cecilia Cuțescu-Storck, Rodica Manîu, Elena Popeea, Olga Greceanu, Brateș-Pillat, Demetriade Bălăcescu, Cornelia Babic, Nina Arbore, Dona Delavrancea, Ulea Pașcanu, Georgeta Holban, Pelers, Letiția Nichifor, Mina Byck Wepper, Rezeda Moga, Riza Prapst-Kraid*". Recunoaștem, în această înșiruire, politețea și bunăvoința lui Blazian, dar surprinde absența unor nume ca Margareta Sterian, Michaela Eleutheriade, Aurelia Ghiață ș.a.

Noul val al picturii, asupra cărora insistă penele multor artiști, scriitori și critici de artă, nu a fost altceva decît o nouă structură a gîndirii plastice față de perioada antebelică.

Necesitatea fundamentală a picturii era să dea o imagine mai largă spațiului cultural prin dezvoltarea personalităților subiective creatoare. Environamentul cultural domină și el creația artistică și contribuie la formularea ideilor în pictură.

Deceniul trei a determinat multiple idealuri artistice. Speranțele de înnoire pe care le adusese reîntregirea României și voința artiștilor de a se integra cursului picturii moderne domină, creînd o mare diversitate în creația artistică. De exemplu, desenul, care era pînă atunci doar un mijloc de laborator, cunoaște, ieșind în public, independent, o mare înflorire sub diferite forme: caricatură, desenul umoristic, ilustrația de carte, afișul, gravura, acuarela, desenul ca schiță. Înflorirea și pasiunea generală a artiștilor pentru desen vor sfîrși prin înființarea Salonului de toamnă, creîndu-se spațiul pentru manifestarea sa publică. Artiștii mai tineri au sacrificat ideea de materie în pictură, consistența ei, iluzia greutății obiectelor, așa cum obișnuise grupul artiștilor ce înființaseră „Tinerimea Artistică", un Ipolit Strîmbulescu, Kimon Loghi, Arthur Verona, G. D. Mirea, N. Vermont, îndeosebi cei ce învățaseră pictura la Berlin, München sau Viena. Colorînd subiectiv obiectele vor păstra doar amintirea cromatică a structurii lor.

Ce au însemnat acești 50 de ani, de la 1890 la 1940, pentru pictura românească?

În primul rînd, apariția unor valori artistice de mare forță și de cucerire a unui prestigiu european.

Apoi, putem vorbi de o transformare rapidă a picturii neoclasice și academice prin trecerea de la o pictură supusă vizualului la una ce explorează subiectiv limbajul plastic. O trecere de la caracterul scolastic, eclectic al unor principii cu ilustrarea „realistă" a unei teme, fie legendare, fie mitologice, la investirea subiectivă a limbajului, ceea ce a determinat ca pictorul să privească obiectiv schimbările calitative ale lumii exterioare mergînd la cauzalitatea lor. În acest mod pictura în evoluția sa a vizat descrierea unei configurații, umane sau peisagistice, infinit mai variate și mai strălucitor colorate.

RÉSUMÉ

Dans cet ample étude le critique d'art Mircea Deac exprime certaines oppinions concernant les conditions historiques, sociales et artistiques de l'évolution de la peinture Roumaine entre 1890—1940, ayant en vue un genre d'introduction pour une histoire plus ample et plus documenté sur cette période.

On souligne ainsi les différences et les controverses de conceptions artistiques des artistes qui ont été les élèves des académies d'art d'Allemagne et d'Italie vis-à-vis de ceux qui étudiaient à Paris à qui se sont ajoutés les différends d'oppinions et d'attitudes sociales en raport des années et des événements de 1900—1907 et de la première guerre mondiale.

L'auteur dessine aussi l'apparition des groupes artistiques: „La Jeunesse Artistique" et „L'Art", différentes en ce qui concerne les conceptions esthétiques, les divergences des quelles vont conduire, pour leur apaisement en 1924, à la réfondation du Salon Officiel.

Pendant les deux décades de notre siècle, un rôle important a joué le peintre G. D. Mirea, le recteur de l'Académie des Beaux Arts, peintre de nuance néoclasique, devenu peintre officiel. Autour de lui se sont polarisés les artists conservateurs et colectiques tandis que contre lui et l'esprit néoclasique une pléiade d'artistes de valeur s'est levée commencant par St. Luchian, Camil Ressu, Th. Pallady, N. Tonitza, Gh. Petrașcu, St. Dimitrescu. Dans sa conclusion l'auteur démontre que la période 1890 1940 a été non seulement pleine et intense d'efervescence artistique, de courrents, d'oppinions et d'événements de grande importance pour le développement de la peinture Roumaine mais a permis aussi l'apparition et l'affirmation de certains artistes coloristes de grande valeur qui se sont imposés sur le plan national et Européen et qui ont été à la base du développement ultérieur de la peinture.

CONSIDERAȚII ASUPRA UNOR LUCRĂRI DE GRAFICĂ APARȚINÎND LUCIEI COSMESCU, AFLATE ÎN PATRIMONIUL BIBLIOTECII NAȚIONALE ROMÂNE

MARIA CĂTĂNESCU

Ne propunem în articolul nostru să facem cîteva considerații privind grafica artistei plastice Lucia Cosmescu, cu exemplificări și referințe la unele lucrări din Cabinetul de stampe al Bibliotecii Naționale — București.

Creația plastică a Luciei Cosmescu se circumscrie pe o perioadă de 30 de ani, din 1939 cînd a expus pentru prima dată la Salonul oficial de pictură și sculptură și pînă în anul 1969 — data morții sale. Lucia Cosmescu, deși mai puțin cunoscută publicului, este o personalitate interesantă și originală a picturii și graficii românești, ea înscriindu-se în rîndul artiștilor care explorează valențele expresive ale liniei și culorii, de o mare intensitate sufletească ce ajunge, uneori, la rezonanțe dramatice și, adesea, expresioniste.

Lucia Cosmescu s-a născut la Galați în anul 1916 și a urmat școala la Buzău și apoi la București, în urma unor mutări succesive de domiciliu. În 1934 se înscrie la Academia de Arte Frumoase din București, la Secția de pictură, unde are ca profesor pe Francisc Șirato. Absolvă această școală în sesiunea iunie 1939 cu mențiunea „foarte bine". În același timp a absolvit și Facultatea de Litere și Filozofie din București. Din anul 1939 participă cu regularitate la nenumărate saloane și expoziții de artă din România și din străinătate. A călătorit foarte mult prin țară și a îndrăgit natura și oamenii, pe care i-a imortalizat într-o serie de caiete pline de schițe-desene în creion și peniță pe care le transpunea, după aceea, în atelier, în lucrări mai elaborate: pictură sau grafică — în tehnici mai complexe. De-a lungul anilor, artista s-a format în matca de cultură și spiritualitate românească, nefiind tributară nici unui curent sau orientări ale artei străine, ceea ce nu înseamnă că ea nu s-a integrat unei viziuni moderne de sintetizare și expresivitate a formei plastice, fie că este vorba de ductul linear sau de culoare. A continuat, și în pictură și în grafică, tradiția unei culori vii, optimiste, transmisă artiștilor încă de la Nicolae Grigorescu și Ștefan Luchian, apoi tradițiile etnice, atît cele tematice (mediul rural, portrete de țărani, torcătoare, pădurence), cît și cele stilistice: puritate, monumentalitate, austeritate — acestea din urmă vizibile mai ales în lucrările de grafică. În același timp, artista a fost preocupată și de un anume modernism existent în creația sa în mai multe ipostaze: exprimarea unei stări de suflet prin linie și culoare în paralel cu subiectul narat — fie că este vorba de un peisaj, un portret, sau de flori. Astfel, există, independent de narațiune, un subiect plastic autonom

Lucia Cosmescu, *Maestrul A. Teodorescu* (tuș, peniță)

Lucia Cosmescu, *Partida de șiretă* (peniță, cerneală albastră)

ce rezultă din armonia cromatică sau arabescurile lineare și care poartă în sine un mesaj artistic modern, cu mare pondere afectivă și umană.

Din anul 1950 pînă în 1969 se disting în creația picturală a Lucici Cosmescu mai multe faze în care ea abordează fie o modalitate de expresie ce pune accentul pe exuberanța și expresivitatea culorii (sub influența profesorului său, Francisc Șirato), fie o modalitate mai austeră mai palladiană — în care predomină griurile și cenușiurile. De asemenea, între anii 1962—1966 se înregistrează o fază de sorginte și specificitate folclorică, în care tinde către puritate, către austeritate și monumentalitate — fază în care artista se consacră mai puțin picturii în ulei și mai mult tehnicilor graficii. Acum ea desenează mape întregi cu portrete de țărani, peisaje rurale și compoziții avînd ca subiect mediul sătesc. Asta nu înseamnă, însă, că artista a lucrat grafică doar în această perioadă; încă de la debutul activității ei creatoare, Lucia Cosmescu s-a consacrat și tehnicilor graficii în care, așa cum relatează soțul ei, a excelat prin ușurința abordării lor, adesea chiar combinînd desenul în creion cu tușul, desenul cu acuarela etc. La Sectorul documentare al Muzeului Național de Artă (căruia soțul artistei a făcut și o donație de documente) se află o invitație și o cronică la Expoziția de grafică a Lucici Cosmescu, vernisată la data de 12 decembrie 1967 la Galeriile de artă din B-dul Magheru nr. 20. Cuvîntul de deschidere este semnat de cunoscutul critic de artă, regretatul Petru Comarnescu, care spunea, între altele: *„...Constatăm un orizont bogat în sentimente și viziuni, preocupări variate, ce caracterizează pe o intelectuală legată de valorile tradiției și ale vieții moderne"*. Referitor la aceeași expoziție de grafică a artistei, într-un ziar din 16 decembrie 1967, Dorin Dimitriu, cronicarul plastic de atunci, remarca: *„Gravurile și guașele expuse trădează un artist vizionar, emotiv, sincer îndrăgostit de natură sub toate formele sale"*.

În guașe, acuarele, pasteluri, laviuri, tușuri, peniță și desene în creion, artista s-a exprimat cu spontaneitate și franchețe, fiind o modalitate devenită „proprie", atît se potrivea de bine temperamentului său sincer și spontan, dornic de viață și de frumos. În timpul numeroaselor călătorii prin țară (Bicaz, Bucovina, Făgăraș, Bran, Delta Dunării etc.) a schițat tot timpul; dar și în sejururile la București artista a realizat mape întregi cu desene și caricaturi ale unor artiști și critici plastici: Ion Vlasiu, Argintescu Amza, Radu Costinescu, Eva Cerbu, Ligia Macovei etc., datate, așa cum ne-a relatat soțul artistei, în jurul anilor 1958—1959. De asemenea, a mai creat mape cu desene ce reprezintă portrete de muzicieni: Constantin Silvestri,

Lucia Cosmescu, *Țăran* (tuș și lavio)

Ștefan Ruha, Ion Voicu, Valentin Gheorghiu etc. Aceste lucrări de grafică se află astăzi fie la Muzeul Național de Artă, fie în colecția familiei artistei, iar trei mape cu asemenea lucrări se găsesc în patrimoniul Bibliotecii Naționale Române, la Cabinetul de stampe. O primă mapă, cu lucrări numerotate de la 1 la 40, conține portrete în peniță (tuș sau cerneală) adesea combinate cu tehnica laviului (tuș diluat în apă). Lucrările reprezintă muzicieni: violoniști, violoncelișți, dirijori. Stilistic, se remarcă finețea liniilor și armonia ductului linear care parcă este purtător și generator de muzicalitate, aspect ce vine în concordanță cu subiectul reprezentat. Lucrările sînt semnate de artistă cu inițialele numelui său: LVC adică Lucia Vasiliu Cosmescu. Pe unele dintre ele artista a scris, ea însăși, numele personajului reprezentat: de exemplu: *„dirijorul Mircea Cristescu — 1958"*. O a doua mapă, cu lucrări inventariate de la 41 la 70, însumează ilustrații la trei creații literare și anume: la romanul bengalez „Iubirea Rhadei și a lui Krishna" de Chandidasa, ilustrat de artistă în tehnica guașei, folosind o cromatică vie, prețioasă; al doilea ciclu de ilustrații din această mapă se referă la poemul „Orfeu, Eurydice, Hermes" de Rainer Maria Rilke și sînt guașe și uleiuri pe hîrtie, conturate de tuș negru-peniță. Tot în această mapă se mai află un al treilea ciclu de ilustrații la „Povestea despre iubirea și moartea stegarului Cristopher Rilke" scrisă tot de poetul Rainer Maria Rilke, lucrate în tehnici grafice combinate și uleiuri pe hîrtie. Se mai află, de asemenea, și portrete de muzicieni, asemănătoare cu cele din prima mapă la care ne-am referit; se remarcă prin expresivitate lucrarea ce reprezintă pe pianistul Valentin Gheorghiu, datată 1956, precum și lucrarea *Partida de vioară* în cerneală albastră, după care artista a executat și două variante în ulei, de mai mari dimensiuni. Cea de-a treia mapă cu lucrări de Lucia Cosmescu din patrimoniul Bibliotecii Naționale cuprinde lucrări inventariate cu numere de la 71 la 83 și sînt schițe colorate pentru albumul destinat copiilor, intitulat „Cînd voi fi mare" — de Lucia Cosmescu — lucrate în tempera pe carton și pe lemn. Ele se caracterizează prin libertatea și ușurința desenului, vioiciunea și optimismul coloritului. Considerînd din punct de vedere stilistic lucrările amintite mai sus — desene în creion, cerneală, tuș, laviuri sau guașe — se remarcă expresivitatea accentuată a liniilor, cînd mai unghiuloase, cînd unduitoare, ce conturează un aspect esențial pe care l-a preferat artista în momentul în care și-a ales modelul sau subiectul. Formele sînt simplificate și expresive, ca și culorile atunci cînd este vorba de acuarele sau guașe. Creația grafică a Luciei Cosmescu se caracterizează, în primul rînd, prin spontaneitate și expresivitate, prin armonia liniilor și a culorii, purtătoare a unui generos mesaj uman, fiind semnele unei trăiri umane și ale unei arte autentice. De aceea, artista merită să stea cu cinste în rîndul creatorilor plastici de valoare atît prin pictura sa, cît și prin grafică, domeniu în care se dovedește a fi o remarcabilă personalitate.

ALBUMELE ARMATEI ROMÂNE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

ADRIAN-SILVAN IONESCU

Un gen aparte în cadrul tipăriturilor veacului trecut au fost *„albumele oștirii”*, pentru a căror impecabilă execuție meșterii litografi și institutele de arte grafice au arătat o deosebită atenție. Tematica era generoasă și suscita mult interes atît din partea realizatorilor cît și a beneficiarilor pentru că tînăra armată română se bucura de simpatie unanimă, la fel ca și elegantele ei uniforme, ce impuneau o anumită greutate și un statut privilegiat în societate pentru purtătorii lor.

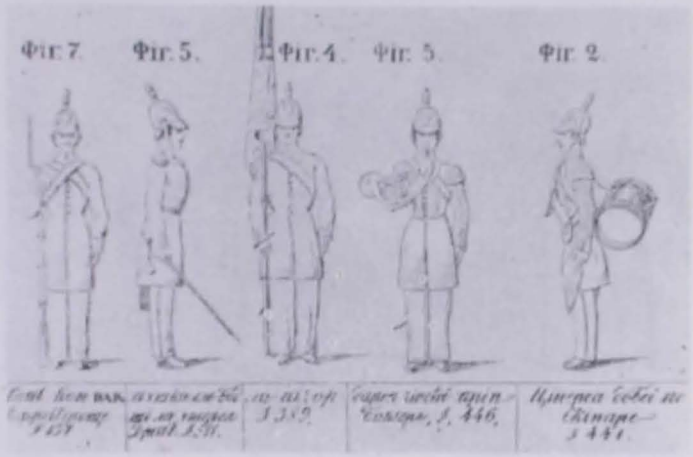
Acest tip de publicații nu reprezenta o invenție locală și un unicat ci, mai degrabă, o aliniere la concertul de gusturi și mode ale secolului, căci ele erau frecvente în tot restul Europei: albume ori planșe disparate cu soldați de diverse arme, în ținute variate, paginați fie independent unii de alții, singuri pe foaie, fie compuși în acțiuni veridice, erau unul dintre articolele forte ale oricărui negustor de stampe sau buchinist încă din vremea primului Imperiu francez, cînd arta batailliștă ajunsese la mare cinste.

La noi, astfel de planșe apar, la început, plasate timid, în regulamentele militare, ca explicații ale pozițiilor și mișcărilor la instrucție. De aceea majoritatea acestor ilustrații nu erau concepute ca opere de artă plastică, ele rezumînd-se doar a fi niște foarte corecte figuri și diagrame menite să dea informații la obiect, fără compoziții sofisticate ce ar fi modificat mesajul imaginii, dintr-un elocvent semn de purtare a uniformei și armelor, într-o scenă de luptă sau de gen. Așa se prezintă desenele pur grafice ale acestor publicații, de la *Regulamentul ostășesc pentru învățătura de Roată*[1] din 1831, pînă la *Reglementul Militar pentru Slujba frontului de infanterie* (din Moldova) și *Reglementul Ostășesc de slujba infanterii* (din Muntenia)[2], ambele din 1847, din perioada cînd Principatele Române erau conduse după preceptele Regulamentului Organic și cînd oastea națională abia constituită avea nevoie de toate explicațiile posibile pentru a se instrui, în conformitate cu sistemele moderne ale artei războiului. Acestea aveau anexate la sfîrșit desene tipărite independent, eventual chiar în alt stabiliment litografic decît cel de sub teascurile căruia ieșise textul — astfel este cel din urmă care conținea o secțiune rezervată celor 31 de planșe cu „Planurile și figurile Școalei Recruților”, făcute în „Litografia lui G. Venrih” — care prezentau, desfășurat, comenzile în timpii ce-i necesita execuția lor, pozițiile cu pușcă și fără, exercițiile cu arma la picior, la umăr, la ochi, încărcarea puștii în picioare sau culcat, „darea focului”, lupta cu baioneta, formele de apărare împotriva sabiei ori suliței, pasul de defilare, pasul alergător, purtarea steagului și „darea cinstei” (onorul) cu el, cu pușca și sabia. Chiar și mai tîrziu se simte nevoia unor astfel de explicitări figurative: în *Reglementû ostășescû pentru frontul de cavalerie*[3], din 1856, sînt atașate 17 planșe conținînd schemele desfășurării în escadroane și companii, diverse soluții tactice și, pe 9 dintre ele, sînt demonstrate metodele de a încăleca, de a ține frîul în mînă, de a purta lancea (la umăr, în mînă, prinsă cu dragonul de braț) și de a ataca, șarjînd.

Rezervate tot militarilor de carieră, dar oricînd putînd sluji ca material documentar și artiștilor și oricui ar fi fost interesat de uniformele armatei, erau și schițele migăloase de broderii pentru gulere, manșete și clape de buzunare, ca și ornamentele de pe nasturi, paftale

„Darea cinstei" în *Regulament oștășesc pentru învățătura de roată*, București 1831

Executarea diferitelor comenzi în *Regulament Militar pentru Slujba frontului de infanterie*, Iași 1847.



sau capace de giberne, sau însemnele de armă ce însoțeau, mai tîrziu, modificările uniformologice. Fiind vorba de ilustrații pur lineare, date ca model pentru ceaprazar sau croitor, cu toate dimensiunile și materialele din care trebuiau realizate, nici pentru ele nu era necesar decît un desenator atent la respectarea datelor ce le furniza, și preferabil chiar fără veleități artistice, periculoase pentru rigorismul imaginii.

Aceeași rigoare se impunea tuturor acelor lucrări care trebuiau să fie mostre de urmat pentru portul uniformei. Așa este și *„Albumul Oștirei"* scos în 1852 la tipografia lui Bielz și Danielis din București. Andreas Bielz (1812—1866) și Karl Danielis (1813—?) dețineau un atelier litografic celebru în epocă pentru producțiile lui de bună calitate (ce-i drept, raportate la nevoile reduse ale contemporanilor ce nu depășeau cărțile de vizită, invitațiile de nuntă și botez ori etichetele și reclamele comerciale). Totuși, un album de acest fel era o lucrare excepțională. Albumul era format din 12 planșe cu dimensiunile 18,5 × 28,8 cm și una de 18,5 × 50 ,8 cm împăturită la sfîrșit, în care este prezentată artileria cu un atelaj complet. Pe foaia de titlu apare, deasupra, stema țării — acvila încoronată, cu cruce în cioc, sabie și buzdugan în ghiare, așezată pe o creangă de stejar și una de măslin —, iar dedesubt o compoziție cu trofee — steaguri, tunuri, giberne, 3 tobe pe care sînt așezate, de la stînga la dreapta, toate tipurile de acoperăminte de cap din dotarea armatei muntene (șapcă de lăncier, cască de pompier, bicorn de ofițer superior, cască de artilerie și ceacou de infanterie). O succintă introducere pune în temă pe cititor asupra istoriei armatei române moderne, de la reînființarea ei în 1830[4]; apoi, înaintea fiecărei planșe sînt date informații în privința caracteristicilor armei respective, componenței și bugetului ei, uniformei și dotării. Este urmată o ordine firească, descrescîndă a prezentării, în funcție de importanța armei și funcționalității ei: șeful oștirei, ștabul (statul major) domnesc, muzica ștabului, ștabul oștirei (statul major general), infanterie, cavalerie, pompieri, șalupe, canoniere, școala militară, grăniceri, dorobanți de poliție și dorobanți de județe.

Față de ilustrațiile apărute în regulamente, Bielz și Danielis alătură pe planșe mai multe personaje pentru a fi reprezentate toate gradele militare și toate ținutele. Însă ei nu depășesc cu

Timpii necesari încălecării în *Regulamentu ostăşescu pentru Frontul de Cavalerie*, Bucureşti 1856

mult ceea ce se făcuse pînă atunci pentru că soldaţii apar frontal în marea majoritate a cazurilor, în poziţii impietrite, spre a fi vizibile uniformele, echipamentul şi accesoriile. La fel, chipurile sînt stereotipe, fără a se încerca măcar o anumită individualizare. Albumul a circulat în două variante, una alb-negru, aşa cum ieşise de pe piatra litografică, şi alta colorată ulterior cu acuarele.

Peste trei ani, în 1855, prolificul grafician care era Alexandru Asachi — fiul marelui cărturar moldovean Gheorghe Asachi, ce-şi îndrumase fiul spre artă şi spre democratizarea acesteia prin multiplicări ieftine, accesibile tuturor — scoate la Iaşi, la tipografia „Albina", mai multe litografii colorate de mînă, cu uniforme militare contemporane. El însuşi era militar de carieră — în acel moment în neactivitate — aşa că avea mare stimă pentru haina ostăşească şi, desigur, o lucra cu plăcere.

Biografia lui Alexandru Asachi este mult mai puţin cunoscută decît opera sa plastică, aşa că se impun cîteva precizări. Este cunoscut doar anul naşterii sale — 1828[8] — dar nu şi cel al morţii. Ajutîndu-ne de „Anuarul Armatei Ro-

Ştabul domnesc în *Albumul Oştirei*, Bucureşti 1852 (detaliu)

mâne" din anii 1864—1873, îi putem schiţa jaloanele importante ale vieţii prin reconstituirea activităţii de ostaş sub flamurile patriei: 1834 noiembrie 6 — sergent; 1841 ianuarie 6 — sublocote-

Infanteria în *Albumul Oştirei*, Bucureşti 1852

nent; 1847 martie 8 — locotenent; 1847 aprilie 10 — liberat (la cerere); 1856 noiembrie 3 — reprimit în cadrele armatei; 1857 octombrie 2 — căpitan; 1858 septembrie 26 — maior în corpul de stat-major, însărcinat cu lucrări genistice; 1864 august 30 — locotenent-colonel; 1865 — trecut în corpul de stat-major al dorobanţilor (fapt ce-l nemulţumeşte, părîndu-i-se o retrogradare şi o plasare într-o funcţie nepotrivită cu pregătirea sa de genist, extrem de utilă în alte sectoare); 1866 martie 1 — pus în stare de disponibilitate; 1869 ianuarie 1 — *„în neactivitate din cauză de infirmităţi timporale"*.

De la această dată şi pînă în 1873 va figura în neactivitate. De observat că, timp de 9 ani, între 1847 şi 1856, Alexandru Asachi se retrage din armată; atunci se dedică din plin activităţii artistice, atingînd maximul de prolificitate în 1854—1855. După cum spuneam, nu se ştie cu certitudine cînd a murit. Datele care le posedăm sînt de ordin conjectural. O informaţie destul de nesigură ne-o furnizează dr. C. I. Istrati în articolul său *„Alexandru Asaki, militar şi pictor"*[9], redactat din amintiri, la un lung interval de la desfăşurarea funestului eveniment: *„(...) El a murit la Bucureşti*, **eam pe la 1871—72(?) căci nu-mi reamintesc bine anul.** (subl.n.) *Venise la Bucureşti, era la Hotelul Hugues. Băiatul lui, George — D-rul G. Asaki — făcea medicina la Montpellier. Primind o telegramă că acesta e rău bolnav, el muri brusc, pe un fotoliu de Hotel. Adus la Colţea, unde eram deja mi se pare extern, am asistat la autopsia sa făcută de Marcovici (?). Ştiu că era cardiac şi murise din cauza inimii"*. Chiar şi autorul acestor rînduri memorialistice este în dubiu asupra propriilor relatări — semnele de întrebare îi aparţin. Anii între care îi plasează dr. Istrati moartea sînt infirmaţi de alegerea lui Alexandru Asachi, între cei 40 de juraţi ai Curţii cu Juri din Iaşi, în martie 1872 — numele său figurează pe lista dată publicităţii în „Noul Curier Român" nr. 30/2 Martie 1872. Era încă în viaţă în aprilie 1873, cînd se încheia evidenţa ofiţerilor pentru „Anuarul Armatei" pe acel an, iar patru luni mai tîrziu, la deschiderea sesiunii Societăţii Academice, la 1 august, era menţionat la loc de cinste — al doilea din listă — între donatorii acesteia, aşa cum precizează „Le Journal de Bucarest" nr. 312/28 Aout 1873. Tot acolo sînt evocaţi şi iluştrii dispăruţi ai acelui an (Andrei Şaguna, Al. Hajdeu, Dionisie, episcopul

Cavaleria în *Albumul Oştirei*, Bucureşti 1852

Buzăului), printre care el nu este trecut. Dar, anul următor, numele său nu mai figurează nici în „Anuarul Armatei" şi nici în altă publicaţie, fapt ce acuză dispariţia lui în intervalul dintre luna august 1873 şi începutul lui 1874. Este însă de mirare că trecerea în neființă a unei personalităţi atît de marcante nu este consemnată de nici una dintre foile importante ale vremii.

După acest lung excurs necesar pentru deslușirea biografiei artistului, să ne reîntoarcem la analiza creaţiilor sale. Opera sa plastică este caracterizată de o mare lejeritate a tratării şi de observaţia realistă ce acuză lucrul după natură, datorită poziţiei sale de ofiţer (fie el şi în neactivitate la data elaborării acestor planşe), el putea oricînd dispune de cîţiva soldaţi care să-i pozeze. Îi place să deseneze cai şi de aceea majoritatea ostaşilor prezentaţi fac parte din trupele călări. Un *„Călăreţ mărginean de la Soroca"* (38,9 × 17,8 cm) are căciulă cilindrică de miel, cu fundul roşu terminat cu un ciucure atîrnînd pe o parte, tunica lungă pînă la genunchi, peste care are un cepchen cu mînecile despicate, din postav civit; pe piept i se încrucişează cureaua puştii şi a cartuşierei, în şerpar are două pistoale, pe şold îi atîrnă sabia, iar în umăr lancea cu

Grăniceri în *Albumul Oştirei*, Bucureşti 1852

fanion roşu-albastru (culorile Moldovei). Cizmele răsfrînte, de călărie, sînt prea elegante — desigur nereglementare, fiind o producţie de lux — obţinute de vajnicul cavalerist cine ştie de unde. Ţinuta lui seamănă cu cea a pandurilor lui Tudor Vladimirescu, ei înşişi purtători ai unei uniforme specifice pentru combatanţii români din campania antiotо-

Artileria în *Albumul Oştirei*, Bucureşti 1852 (detaliu)

mană rusească. Un *„Jandarm călare"* (39 × 27,7 cm), înfipt mîndru în şa, cu mîna în şold, arborează un aer degajat, de eleganţă urbană, zîmbind cuceritor pe sub viziera căştii de piele neagră, surmontată de o grenadă flăcărîndă din alamă. *„Lăncierul"* (39 × 17,9 cm) este surprins în plină acţiune, pregătindu-şi redutabila armă, în vreme ce bidiviul său trece de la trap la galop, simţind apropierea şarjei; această mişcare alertă îi oferă posibilitate autorului de a-şi demonstra măiestria în închegarea unei compoziţii pluriaxiale. De remarcat faptul că Asachi se înscrie între artiştii romantici, obişnuiţi să trateze caii, indiferent de posesorul lor, ca pe nişte armăsari focoşi, pur sînge arabi, cu glezne subţiri, gît mult cabrat şi ochii foarte expresivi, de parcă tot timpul ar fi fost iritaţi de fumul bătăliei şi de zgomotul armelor. Ori, cavaleria moldavă, oricît de bruni cai ar fi avut (într-atît încît erau selectaţi pentru remontă şi de imperiile din vecinătate), aceştia tot nu puteau semăna cu splendidele exemplare văzute de Delacroix în Algeria. *„Infanteristul"* (39 × 27,7 cm) este imortalizat în repaus, sprijinindu-şi mîinile pe ţeava armei proptită cu patul în pămînt. Ca şi ceilalţi este prezentat în mare ţinută şi cu tot echipamentul. Dar dacă pe ceilalţi îi decupase pe fond neutru, pe el îl impostează în peisaj, la malul unei ape — poate Dunărea — de al cărei ţărm se apropie o ghimie cu trei turci. În acest peisaj foarte uşor schiţat spre a nu anihila nimic din importanţa soldatului sesizăm plăcerea lui Asachi pentru natură, ca şi discreţia includerii acestuia în compoziţie. În 1857, „Gazeta de Moldavia" no. 74/19 septembrie anunţa apariţia unui nou portofoliu cu uniforme: *„Album al armiei Moldovei. Compus din trei livrezoane: Infanterie, Cavalerie, Artilerie, Jandarmi, Pompieri, se face cunoscut că acest Album se află în depozit la magazia D. Sandro"*. Componenţa lui ne face să credem că ori era antedatat, ori fusese pregătit pentru acel an dar apăruse în următorul, ori era vorba doar de ceea ce am numi astăzi un

Călăreţ mărginean de Soroca, Iaşi 1855

„semnal", căci lucrarea cunoscută de noi poartă anul 1858. Pe foaia de titlu ca şi pe copertă apare scris *„Album al Oastei Moldovei/de capitan A. Asaki/Jassy/Institutul Albinei/1858"* şi stema ţării — ecu-

Jandarm călare în Moldova, Iași 1855

Lăncier de cavalerie în Moldova, Iași 1855

sonul cu capul de bour înstelat, sprijinit pe doi delfini și încoronat — flancat de steaguri, lănci cu fanion, puști cu baionetă și săbii; dedesubt se află două tunuri încrucișate, un munte de ghiulele și o tobă pe care este așezată o cască, iar de-o parte și de alta o șapcă de lăncier și un ceacou de infanterie, spre a fi reprezentate toate specialitățile armatei. Legenda planșelor este scrisă, la fel ca în 1855, bilingv, în românește (cu caractere cirilice) și în franțuzește. Fiecare litografie a fost colorată ulterior cu acuarele. Personajele sînt paginate de obicei cîte două, în compoziții firești, dialogînd. Doar militarii călări apar, de obicei, singuri pe pagină, pentru a-i oferi prilejul autorului să figureze rasa cabalină în toată splendoarea unei mișcări alerte. Albumul conține următoarele planșe: *„Șeful oastei"*, *„Colonel de vînători"* *„Colonel de infanterie"*, *„Ofițer de jandarmi și jandarm"*, *„Ofițer de lăncieri"*, *„Lăncier"*, *„Ofițer și soldat de infanterie"*, *„Ofițer de vînători și vînător"*, *„Ofițer de pompieri și pompier"*.

Neobositul Alexandru Asachi scoate în 1862 un nou album, intitulat *„Armia Română"*, ce conținea, după unele relatări, 20 de planșe cu uniformele proaspăt instituite după Unire și purtate acum în ambele principate. Din păcate, se pare că nu s-au păstrat decît prea puține din aceste planșe — noi nu am putut studia

Soldat de infanterie a miliției, Iași 1855

Statul major general; Statul major princiar, în *Armia română*, Iași 1862

Corpul sanitar, în *Armia română*, Iași 1862

decît cele două existente la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, reprezentînd *„Statul major general și statul major princiar"* și *„Corpul sanitar"*. Dr. Istrati, care ne furnizează informația despre acest album în articolul monografic acordat artistului ostaș, mai reproduce altele din propria-i colecție (regretînd și el că nu poseda mai multe): *„Vînători"*, *„Grăniceri și dorobanți"*. Planșele aveau dimensiunile 20,5 × 19 cm și au circulat fie simple, fie colorate de mînă. Exemplarele de la academie se pare că au fost oprite într-un anumit stadiu al colorării, căci au zone deja acoperite cu acuarelă (pantalonii roșii ai stat-majoriștilor și mînecа de la ulanca unuia dintre ei, sau fireturile, leduncile, bicornurile și pantalonii medicilor, precum și fondul peisagistic), iar altele neatinse, fapt ce intrigă, dînd senzația de provizorat și nefinisat. Este posibil ca acestea să fi fost exemplare de lucru, de probă și de încercare a gamei.

O recentă descoperire făcută la filiala Cluj-Napoca a Bibliotecii Centrale Universitare vine să aducă lumină în această privință[7]. Este vorba de cele două lucrări mai sus menționate, atît de puțin cunoscute pînă acum. Ambele provin din colecția lui Gheorghe Sion, mare pasionat de stampe, care a adunat cu sîrg și efort cam tot ceea ce se referea la istoria veche și modernă a țării, și cu precădere, desene și litografii de Gheorghe și Alexandru Asachi, cu care era în relații de prietenie și în a căror casă fusese un constant și drag vizitator. De aceea, fiecare planșă poartă binecunoscuta ștampilă cu ex librisul său. Cel dintîi album are compoziții ample, cu unul sau două personaje plasate central și un fond pe care apar trupe în acțiune; acestea sînt în totalitate colorate. Cel de-al doilea este colorat parțial, așa cum arătasem și pentru planșele studiate de noi; legendele sînt în română, scrise cu caractere latine. Pe lîngă lucrările deja menționate, în albumul de la Cluj mai figurează: *„Ministeriul de Resbel"*, *„General"*, *„Stat major princiar și stat major general"* (călări), *„Husari"* (de fapt jan-

Stat-Majorul General în *Albumul Armatei Române*, Bucarest 1873. De la stînga la dreapta: generalul Ioan Emanoil Florescu, ministrul de război, căpitanul de roșiori Gheorghe Dimitrie, adjutantul ministrului, colonelul Constantin Băicoianu din corpul de stat major

Stat-Majorul General în *Albumul Armatei Române*, Bucarest 1873: Generalul Alexandru Solomon, comandantul Diviziei II-a Teritorială, locotenent-colonelul Dimitrie Gramont din corpul de stat major

darmi călări), *„Colonel lăncier"*, *„Cavalerie/lăncieri"*, *„Artilerie"*, *„Artilerie călăreață"*, *„Saperi"* (de fapt geniu), *„Pompieri"*, și două planșe cu *„Infanterie de linie"*.

Tot descoperire de ultimă oră este o mapă cu 21 de acuarele aflată în patrimoniul Muzeului Militar Național. Datorită poziției lor de unicate, ele nu au fost cunoscute de public, nefiind vreodată multiplicate și difuzate. Din cauza dimensiunilor variabile ale planșelor și a felului nepretențios de execuție par a fi fost lucrate de un amator, pentru propria-i plăcere, în vederea consemnării unor amintiri din tinerețe. Dată fiind încărcătura mnemonică a acestui portofoliu de uniforme ce datează din diverse etape ale organizării armatei putem presupune că el este opera unui fost militar ce, în acest fel, își evoca anii petrecuți sub drapel și lăsa urmașilor o imagine vie a evoluției ținutelor românești. Planșele sînt semnate „Fotino", fără vreo inițială sau dată. Ele acoperă o perioadă de peste 30 de ani — din 1842

Artileria în *Albumul Armatei Române*, Bucarest 1873. De la stînga la dreapta: locotenent-colonelul Anton Costescu, maiorul Alexandru M. Fălcoianu, un căpitan neidentificat încă dar care denotă certe trăsături de portret după un model existent

Serviciul Sanitar în *Albumul Armatei Române*, Bucarest 1873. În mijloc medicul principal cl. II Gustav Otremba. Inspectorul General dr. Carol Davila

pînă în 1873 — timp în care el a fost probabil activ, sau, cel puțin, avusese capacitatea de a observa modificările ce surveniseră în moda militară de la noi. Cercetînd „Anuarul Armatei" am ajuns la concluzia că singurul în măsură a fi autorul acestor acuarele este ofițerul de artilerie Dionisie Fotino. El se născuse în 1835 și intrase în armată ca soldat la 3 mai 1859; în același an fusese înaintat la gradul de brigadier (15 august) și la cel de sergent (28 august) pentru a putea efectua stagiul în cadrul trupelor, necesar copiilor de familie bună ce voiau să devină ofițeri și, sub domnia lui Cuza, nu mai beneficiau de privilegiul de a se înscrie direct în școala militară. După absolvirea acesteia iese sublocotenent, pe 24 ianuarie 1861. Avansarea sa în ierarhia militară are loc după cum urmează: locotenent (30 august 1864); căpitan (2 octombrie 1867); maior (1 iulie 1877), activ în Regimentul 3 Artilerie; locotenent colonel (10 mai 1884) comandant al Regimentului 4 Artilerie; în 1891 este comandant al Regi-

Cavaleria în *Albumul Armatei Române*, București 1873. În stînga maiorul Dimitrie Salmen, al doilea din stînga colonelul Pavel Cerecvodeanu, comandantul Regimentului 1 Roșiori

Cavaleria în *Albumul Armatei Române*, București 1873. În dreapta colonelului Constantin Formac, comandantul Regimentului 2 Roșiori

mentului 5 Artilerie unde rămîne pînă la pensionarea din 1894. După Războiul de Independență este decorat cu Steaua României cl. V și Virtutea Militară cl. I, iar în 1891 cu ordinul Coroana României cl. IV.

Pe lîngă numele de familie — pe care nu-l mai purta în acel moment în armată decît un văr al său, cu cîteva luni mai vîrstnic, medicul militar Androcle Fotino (1834—1907) — ca temei al atribuirii noastre stă preferința pentru artilerie, evidentă prin acordarea a două planșe independente acestei arme (ne-mai vorbind de prezența tunarilor în multe dintre celelalte, fraternizînd cu infanteria, cavaleria sau geniul), în vreme ce altele nu se bucură de acest privilegiu suprem. El putuse vedea în copilărie uniformele din vremea lui Bibescu, apoi le purtase pe cele instituite de Cuza și Carol și, pensionîndu-se, nu mai apucase modificările din 1895. De aceea, acuarelele sale încep cu modelele purtate în 1842 și se termină cu cele din 1873.

Cu toată nesiguranța unei mîini nu îndeajuns deprinsă cu pensulul, totuși planșele sînt destul de bine desenate,

Dorobanți în *Albumul Armatei Române*, București 1873

fără greșeli anatomice flagrante și cu vădită dorință de a crea compoziții ample, cu personaje în mișcare. Militarii nu sînt prezentați frontal, în atitudini înghețate, ca în albumul lui Bielz și Danielis, ci purtîndu-se cu lejeritate. Trăsăturile de portret erau însă partea slabă a autorului care nu reușea să depășească o fixitate naivă a expresiei. Desenele sînt executate în creion, apoi acuarelate și conturate cu tuș negru pe foi de hîrtie albă, lipite pe cartoane albastre. Dimensiunea variază între 12 (± 0,2—1) × 18 (± 0,2—4,2) cm. Nu au consemnată nici o legendă, dar analizînd ținutele figurate pe ele, se poate observa că s-a avut în vedere o prezentare cronologică. Pe aceeași planșe apar, în general, soldați și ofițeri din mai multe arme și, mai rar, o singură specialitate. De obicei, în fundal este așternut un peisaj campestru din cîteva tușe străvezii și, uneori, un colț de cazarmă. Primele 5 planșe prezintă, separat, trupele de pînă la Unire, două pentru Muntenia (una încadrată anului 1842 cu un soldat și un ofițer de infanterie, un stat-majorist și un cavalerist; alta, pentru anii 1856—58, cu un dorobanț călare, artilerist, lăncier, doi stat-majoriști, un grănicer, un ofițer și un soldat de infanterie) și trei pentru Moldova (pentru anii 1854—57 — lăncier, soldați și ofițeri de infanterie în mare și mică ținută; anii 1857—58 — artilerist, lăncier, vînător pedestru, muschetar; anii 1857—59 — ofițer de artilerie, muschetar, ofițer de vînători, pompier). Epoca lui Cuza și primii ani ai lui Carol apar pe 6 planșe: 1860—64 — locotenent de lăncieri, ofițer de dorobanți călări, stat major general și domnesc, jandarm călare, comandant de regiment de lăncieri, soldat de geniu și de infanterie; o planșe întreagă acordată artileriei (1860—68), alta serviciului sanitar (1860—68) și alta școlii militare (1864—68); 1860—68 — pompier, flotilă, soldat și ofițer de geniu și ultima, pentru aceeași perioadă cu vînător pedestru, infanterist, vivandieră, geniu, flotilă, grănicer, un tambur major și doi soldați din fanfară. Uniformelor decretate între 1868—1873 le sînt afectate cele mai multe planșe — zece — fapt ce denotă o cunoaștere aprofundată a perioadei; ele sînt, de obicei, grupate pe specialități: ofițeri de infanterie; trupe de infanterie; vînători pedeștri; ofițeri de roșiori, călărași și vînători călări; trupe de cavalerie; artilerie; grăniceri; generali; ofițeri de stat major general și stat major domnesc. Pentru toate sînt prezentate atît ținutele de gală cît și cele zilnice sau de campanie.

Oricine ar fi autorul acestei mape de acuarele, este de salutat efortul între-

prins pentru a închega, cu puterile sale artistice, o imagine cît mai completă a armatei române din decursul a trei decenii. Iar o lucrare de acest fel, fără finalitate pecuniară, nu putea întreprinde decît un om care îndrăgea oştirea şi care slujise în ea.

După apariţia broşurii de uniformitate din 1873 ce aduna modificările survenite în ţinutele armatei române de la 1868 pînă la acea dată, fotograful şi gravorul bucureştean M. B. Baer scoate, la iniţiativa ofiţerilor de artilerie Anton Costescu şi Alexandru Fălcoianu, un impozant album cu aceste uniforme intitulat *„Albumul Armatei Române"*. Acesta era primul cromolitografiat şi nu colorat de mînă ulterior, ca pînă atunci. Faţă de celelalte anterioare, evoluţia era netă în favoarea celui din urmă care, deşi era tot opera unui litograf fără prea mari pretenţii, se ingenia totuşi în compoziţii ample, avînd drept fundal peisaje

Marele stat major al armatei în *Armata Română* Bucureşti 1903

Pagină din *Albumul Armatelor Europene*, Bucureşti 1891

variate; pe fiecare planşe apăreau mai multe personaje angajate în acţiuni firesti, interdependente, dialogînd, fără acel staticism ce se voia revelant doar pentru costum. Mai mult chiar, autorul merge pînă la individualizarea fiecărei figuri, fără a găsi una identică alteia pe tot parcursul albumului. Ba foloseşte chiar portretele unor comandanţi şi ofiţeri superiori cunoscuţi, care chiar la acea dată deţineau acele funcţii, făcînd un colaj al acestora pe trupurile cu uniforme aferente diverselor ţinute. De aceea, de multe ori apar disproporţii ale capului faţă de restul corpului şi discrepanţe datorate unei prea accentuate volumetrii a chipului faţă de uniforma care nu primeşte totdeauna un modelcu prea puternic, dată fiind nevoia de a apărea cît mai naturală nuanţa pe care o avea.

Vânători în *Armata Română*, București 1903

Există o diferență și între figurile acestor personaje recognoscibile și celelalte care, neavînd un model, nu beneficiază de o expresie specifică.

Pe lîngă personalitățile ale căror nume sînt în textul explicativ ce etichetează fiecare planșe — domnitorul Carol, generalul Ioan Emanoil Florescu, ministrul de război de atunci, și generalul Alexandru Solomon, comandantul Diviziei a II-a Teritorială — am reușit să identificăm și alte figuri marcante ale oastei timpului, prin coroborarea datelor furnizate de „Anuarul Armatei Române pe anul 1873" cu fotografiile acestora (atîtea cîte s-au mai păstrat)[8]. Astfel că acestui fapt datorăm *portretul la zi*, din acea perioadă, cînd dețineau acel grad și acea funcție, al multor ofițeri care ni s-au păstrat fie în poze anterioare sau ulterioare, fie al căror chip s-a pierdut și a fost uitat cu totul. De aceea, *acum, pentru prima dată*, aceste chipuri sînt restituite publicului, după o lungă perioadă cînd nimeni nu s-a mai gîndit să încerce o identificare a acelor siluete dintr-un album de uniforme cu niște personaje reale, cu *„oameni* care au fost" (cum ar fi spus marele Iorga).

Este știut că în acea vreme era obișnuită practica litografierii de portrete după fotografii ca mijloc pentru o mai largă difuzare a lor. Cu doar cîțiva ani mai înainte, Baer tipărise două foi volante cu participanții la complotul și detronarea lui Alexandru Ioan I — *„Persónele principale din Civili care au luat parte la 11/23 Fevruariu 1866"* și *„Militari care au luat parte la 11/23 Fevruariu 1866"* (ambele la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române) — unde sînt date în medalion, chipurile acestora cu specificarea *„După fotografiile lui F. Duschek"*, alături de *„Stab(ilimentul)*

Jandarmi călări în *Armata Română*, București 1903

litogr(afic). M. B. Baer București. Deși Baer era el însuși un fotograf de renume și de succes, colabora din cine știe ce motive cu confratele său, celebrul Franz Duschek. Poate că acesta din urmă, mai întreprinzător, avea deja pozele conspiratorilor sau îi invitase în mod expres în atelierul său și beneficia de ceea ce am numi azi „copyright". În *„Albumul Armatei Române"* nu mai există nici o precizare în acest sens, dar este evident că portretele fuseseră lucrate după fotografii, indiferent cine ar fi fost autorul lor.

În album sînt astfel recognoscibile mai multe portrete. În planșa cu *„Stab-*

Roşiori în *Armata română*, Bucureşti 1903

Majorul general", alături de generalul Florescu, deja menţionat, apare adjutantul său, căpitanul de roşiori Gheorghe Dimitrie şi colonelul Constantin Barotzi din corpul de stat major, iar alături de generalul Solomon, locotenent-colonelul Dimitrie Gramont. În planşa cu „*Statmajorul domnesc*" apar, de la stînga la dreapta, maiorul Constantin Filitis, în mare ţinută, locotenent-colonelul Alexandru Schina, în ţinută de servici şi maiorul Nicolae Schina, în ţinută ordinară; la „*Genie*" îl prezintă pe maiorul Constantin Poenaru, călare, în mare ţinută; în cele două planşe cu cavaleria îi distingem pe colonelul Constantin Formac, comandantul Regimentului 2 Roşiori (celebru pentru impozantele sale mustăţi), pe maiorul Dimitrie Salmen de la Şcoala de Cavalerie şi pe colonelul Pavel Cernovodeanu, comandantul Regimentului 1 Roşiori (cu marii săi favoriţi, amintire a începuturilor sale ca lăncier, şi cu dolman, aşa cum îi plăcea să umble de obicei); la „*Artilerie*" apar autorii lucrării, în stînga, locotenent-colonelul Anton Costescu şi în mijloc maiorul Alexandru M. Fălcoianu; la „*Jandarmi pedeştri*" poate fi identificat căpitanul Sterie Constantinescu, comandantul batalionului din Bucureşti; în sfîrşit la „*Serviciul sanitar*" îi portretizează pe medicul principal clasa II Gustav Otremba şi pe Inspectorul General dr. Carol Davila. Mai sînt şi alte chipuri care au evidente trăsături de portret, pornite de la observarea unor modele existente: un căpitan de infanterie, un locotenent şi un căpitan de artilerie, un căpitan şi un sublocotenent de jandarmi, dar numărul mare de ofiţeri inferiori din armele respective face imposibilă identificarea cu certitudine a acestor privilegiaţi ce se puteau mîndri că au fost selectaţi pentru a reprezenta modelul pentru gradul respectiv. Fizionomiile anonime, lucrate din imaginaţie, sînt de obicei impostate în profil ori semiprofil, ce era

Jandarmi pedeştri, jandarmi rurali în *Armata Română*, Bucureşti 1903

Artilerie de câmp în *Armata Română*, București 1903

mai ușor de redat și mai puțin implicant din punct de vedere al asemănării întîmplătoare cu cineva anume. De remarcat și faptul că Baer nu este la fel de priceput ca Asachi în redarea cailor; ba, unii dintre ei sînt chiar stîngaci desenați, mișcările sînt nesigure, musculatura falsă, iar volumetria este adesea rezolvată printr-o pată compactă de culoare brună (de aceea și prevalează bidivii roibi în detrimentul celor albi, unde anatomia ar fi fost mai evidentă și, la fel, greșelile). Cu toată această scădere, efectul este salutar căci nu mai sînt întîlniți sălbaticii armăsari pur sînge, ci apar niște exemplare mai conforme cu tipul de cal din dotarea noastră.

Ulysse de Marsillac, rafinatul redactor al foii de limbă franceză din Capitala României — „Le Journal de Bucarest" — elogia într-un articol special acest album, atrăgînd atenția asupra elegantei sale execuții și a exemplarei sale portretistici: *„Doi dintre ofițerii cei mai distinși din armata română, dl. locotenent-colonel de artilerie A. Costiesco, director la ministerul de război, și dl. maior de artilerie Alexandru Falcoyano, au publicat o magnifică lucrare destinată să-și aibă locul în toate bibliotecile militare din țară și din străinătate. Este un album de format mare tipărit cu mult lux, conținînd douăzeci și opt de planșe cromolitografiate, care reprezintă cu mare fidelitate toate uniformele armatei române, de la cea a Prințului Domnitor pînă la cele de miliție și de gărzi naționale. Majoritatea figurilor de ofițeri sînt portrete ceea ce adaugă o atracție în plus acestei colecții interesante și ciudate. (...) Acest album ar putea servi ca ilustrație pentru Istoria armatei române pe care noi* (Ulysse de Marsillac, n.n.) *am publicat-o acum cîțiva ani (...) Cu vechiul sistem de a scrie istoria în stil academic nu se făcea decît să se treacă pe sub ochii lectorului imagini abstracte, care nu lăsau în amintire mai multe urme decît visele unei nopți ce se risipesc odată cu zorile. Azi se adresează în același timp și ochilor și spiritului și învățătura cîștigă mai mult (...) Să adăugăm că, costumul este una dintre manifestările cele mai complete ale moravurilor unui popor și de-ar fi fost aici locul, ne-am fi lansat într-o interesantă discuție asupra filosofiei veșmîntului. Din toate punctele de vedere deci, d-nii Costiesco și Falcoyano au făcut o operă de patriotism consacrîndu-și preocupările Albumului militar al României. Sperăm că toate bibliotecile importante din țară și din străinătate se vor grăbi să achiziționeze această frumoasă lucrare. Prin eleganța imprimării și bogăția sobră a legăturii, această carte își are, în același timp, locul în toate saloanele, pe gueridon unde se așază operele selecte"*[9].

Artilerie de munte în *Armata Română*, Bucureşti 1903

Tren în *Armata Română*, Bucureşti 1903

Fiind o lucrare laborioasă şi costisitoare, de mari dimensiuni (29,3 × 44,5 cm), litografiată în culori (ceea ce presupunea imprimări succesive pentru fiecare nuanţă), pe hîrtie de bună calitate şi legată în coperţi tari, de multe ori îmbrăcate în piele sau catifea, *„Albumul Armatei Române"* se vindea cu preţul destul de mare de 100 lei. De aceea i se făcea şi destul de des reclamă în „Monitorul Oastei": *„AVIS IMPORTANT! ALBUMUL ARMATEI ROMÂNE eşind din litografie, sunt rugaţi toţi cari au bine-voit a se înscrie cu facerea abonaţilor a'napoia listele de abonament spre a se putea trămite albumurile la adresa lor. (...) Tot-d'uă-dată se face cunoscut că, asemenea albumuri se vor depune spre vêndare şi la librăriile D-lui N. Danielopolu, calea Mogoşoei, pasagiul român, No. 37; precum şi la D-nii Socec et C-nie, calea Mogoşoei. Preciul unui album este 100 lei noui."*[10] sau *„ALBUMUL ARMATEI ROMÂNE CHROMO-LITOGRAFIAT s'a depus spre vêndare în Bucuresci, la librăriele D-lor: IOANID, DANIELOPOLU şi SOTCEK* (sic) *calea Mogoşoei"*[11]. Chiar cu scumpetea lui, albumul s-a bucurat de succes atît

Scenă de manevră în *Armata Română*, București 1903

între militari cît și între civili și, în epocă, a constituit unul dintre cadourile prețioase ce se făceau oaspeților. Locotenentul de stat major Gunnar Sölfest Flood din armata norvegiană, trimis în misiune în România la finele anului 1876 — cînd începuse din nou să se pună cu acuitate problema orientală și războiul cu Imperiul Otoman era iminent — după ce vizitează cazarma cavaleriei de la Malmaison și prînzește împreună cu ofițerii, primește în dar, de la colonelul Victor Crețianu *„un album conținînd toate uniformele românești"*[12] (așa cum notează în memoriile sale).

Pînă la finele secolului, aceasta avea să rămînă lucrarea cea mai importantă de documentarism militar elaborată la noi, chiar dacă pe parcurs se mai aduseră ameliorări sau se făcuseră schimbări în ținute. La 1891, Ignath Haimann publică un volum de compilație intitulat *„Albumul Armatelor Europene"*, preluînd ilustrațiile unui celebru pictor german specializat în scene militare — Richard Knötel (1857—1914), fără însă a fi menționat pe undeva acest lucru, în afara cîtorva semnături scăpate — poate niște copii pirat. Desenele, deși cam grosiere (poate din cauza litografului care le-a decalcat după originale), sînt totuși corecte și bine tipărite, albnegru și color; ele sînt însoțite de un comentariu cam ușurel — *„preluat după mai mulți de S. J. Grossmann"*, după cum spune chiar subtitlul — privind structura militară a fiecărei țări, numărul trupelor, specialitățile, dotarea etc., care însă nu poate nici pe departe să egaleze calitatea ilustrației. Armata română este prima prezentată și în acest fapt se sesizează un colaj al editorului pentru a-i da lucrării și un interes local cu urmări salutare în vandabilitatea ei. De altfel, se vede clar că desenele de la acest capitol sînt lucrate în grabă și fără amănuntimea celorlalte, între ele fiind chiar unele diferențe stilistice, de parcă ar fi fost executate de altă mînă (ceea ce nu era imposibil căci este puțin probabil ca pictorul berlinez să fi fost convins să facă ilustrații pentru un întreg capitol aparte afectat unei forțe militare atît de neînsemnate, acest spațiu fiind egal cu cel al marilor puteri).

Un alt artist străin, cu o foarte bună reputație ca pictor al curților europene se stabilește la noi în țară și elaborează o serie de tablouri cu scene militare ce sînt adunate în albumul *„Armata Română"* (cu o variantă în limba franceză), publicat de I. V. Socec în 1903. Este

Sanitari în *Armata Română*, București 1903

vorba de pictorul polonez Tadeusz von Ajdukiewicz[13] (1852–1915) care-și crease un renume din scenele de manevre și portretele marțiale făcute kaizerului, arhiducilor — era prieten intim al lui Rudolf cel amator de artă (care-l cooptase între artiștii săi de casă) — și personalităților militare habsburgice. Se pare că-i este recomandat lui Carol I de însuși Franz Iosef, cînd acesta face o vizită în România în 1896[14], căci probabil în același an sau, mai sigur, în 1897, pictorul sosește în țară. Din 1897 provin și primele lucrări datate ce au subiecte sau reprezintă personalități românești (precum portretele regelui și reginei din colecția Contescu din București). Un portret al arhitectului Lecomte du Nouy (colecția Elisabeta Tomazoglu, București) are scris pe spate cu creionul „Lecomte du Nouy peint pendant son sejour à Sinai en 1877" — evident o inadvertență datorată autorului acestei inscripții ulterioare (probabil Hala Ajdukiewicz, fiica artistului), care ignoră faptul că cel portretizat se afla la o vîrstă matură, chel și albit, în vreme ce, la 1877, ar fi avut doar 31 de ani; este mai probabil vorba tot de anul 1897.

Venit în București cu aura celebrității și cu o bogată experiență în materie, pictorul este imediat adoptat de înaltele cercuri ale curții, acoperit de favoruri și comenzi. I se acordă privilegiul de a-și instala atelierul chiar la palat, apoi în Ateneul Român, într-un spațiu suficient de amplu pentru a-și desfășura marile sale pînze. Lucrează aproape în exclusivitate pentru casa domnitoare și la solicitarea Ministerului de Război. O corespondență în acest sens ni se pare revelatoare:

Ministerul de Război
No. 26

Cabinetul Ministrului
București 28 Ianuarie 1902

Domnul meu,

Ministerul de resboi dorind a avea, cît mai neîntârdiat, un tablou în dimensiunile de 1 m, 80/1 m, 40, pictat în ulei, reprezentând în primul plan pe Majestatea sa Regele, Alteța Sa Regală principele Ferdinand, moștenitorul tronului și A. S. Regală principele Carol, iar în al doilea plan suita și nu tocmai aparent armata, bine voiți vă rog să ne arătați costul acestui

tablou precum și data la care va fi gata. Primiți vă rog, Domnul meu, asigurarea deosebitei mele considerațiuni.

Secretarul general
Colonel adjutant C. Coandă

Răspunsul artistului nu întîrzie să sosească — în el este conținută atît caligrafia germană și semnătura maestrului cît și suma pentru care a executat lucrarea (textul românesc este scris de altcineva și doar semnat de el):

Secretariatul General
Intrare no. 26 din 28 Ian. 902

(adăugire ulterioară datorată mîinii artistului n.n.)

Habe erhalten von Kriegs Ministerium 5 000 lei (Fünf Tausend) Bucuresti 28/01 1902
Tadeus v. Ajdukiewicz

(textul inițial al scrisorii de răspuns, scris de altă mînă, n.n.)

Luînd cunoștiință de adresa D. Voastră de față, mă grăbesc a vă respunde că mă însărcinez a executa tabloul ce mi se cere, pentru suma de 15 000 (cincisprezece mii) lei și cel mai tărdiu în ultimile dile ale lunei Maiu va fi gata.

În caz de aprobare, conform uzului artistic, vă rog să bine voiți a dispune a mi se da un acompt de lei cinci mii (5 000).

Primiți vă rog, Domnule Ministru, asigurarea prea deosebitei mele considerațiuni.

Tadeusz v. Ajdukiewicz
Aleea Kisseleff 18

(urmează rezoluția ministerială, n.n.)

Se aprobă a se da acomptul de 5 000 (cinci mii) din casa Ministeriului; cheltuiala se va re aproba la portofoliu pînă la noi dispozițiuni.
28/1/902 p(entru) Ministru
Colonel Coandă [15]

Pe lîngă faptul că ne demonstrează că Ajdukiewicz se exprima în mod curent în germană, chiar și în scris, în petiții și acte oficiale, documentul este prețios și pentru datele furnizate în legătură cu prețurile percepute de artist — nivelul lor ridicat demonstrîndu-ne statutul de care se bucura pe piață creația sa; apoi pentru că, dîndu-și adresa, aflăm astfel locul unde-și avea rezidența în acel moment.

Anii 1901—1902 sînt o perioadă de vîrf a activității sale aici, fiind ocupat cu realizarea unui număr de 26 de pînze cu armele și uniformele specifice trupelor românești, care vor fi reproduse la Socec în mărețul album "Armata Română" (52,4 × 42 cm) și nu mult după aceea difuzate pe cărți poștale ilustrate, și ele tipărite tot în culori. Calitățile grafice ale acestui album le depășesc de departe pe toate de pînă la el, remarcîndu-se o veridicitate a tonurilor și perfecta similitudine cu originalele (aflate în marea lor majoritate la Muzeul Militar Național). Nivelul avansat în care se face reproducerea lasă vizibilă baza de pornire care era pictura în ulei, sesizîndu-se tușa și grosimile pastei.

Intendență, administrație în *Armata Română* București 1903

clar că pe artist nu-l satisfac scenele statice, de interior sau cu încorsetarea unor convenții arhitectonice. Ca pictor de portrete marțiale și de curte, Ajdukiewicz se afla mai în largul lui cînd se ocupa de un personaj singular călare — regele, prințul moștenitor Ferdinand principesa Maria (ce era colonel onorific al Regimentului 4 Roșiori), un general de cavalerie, un colonel de stat major — tratat cu toate detaliile și în toată splendoarea uniformei sale de mare ținută, decupat pe un fond neutru, neagresiv, de cîmpie deschisă (pe care arareori mai plasează undeva, departe, cîteva vagi siluete de soldați care să figureze masa trupelor), decît atunci cînd era confruntat cu scene cu multe personaje. În astfel de situații, el preferă o aranjare frontală sau de profil, care să nu-i creeze probleme și să releve în același timp amănuntele costumului, astfel că aceste lucrări *(Infanterie, Geniu, Artilerie de cîmp, Artilerie de munte)* par o înșiruire de siluete independente, nelegate între ele, fără a coopera, fără a dialoga în mod natural, fiind de fapt o alăturare

Pagină din *Les tenues de l'Armée Roumaine*, București 1895?

Lucrările sînt inegale ca valoare și execuție, unora acordîndu-li-se mai multă atenție în defavoarea altora. Se vede de studii prealabile de tipuri, ținute și poziții, pe care el le aduna pe pînză în combinații nu totdeauna fericite. Am

Însemne de grad la manșetă, tunici pentru diverse arme, mantale în *Les tenues de l'Armée Roumaine*, București 1895?

fi fost mult mai avantajați dacă în locul acestor pînze finite ne-ar fi parvenit schițele și crochiurile premergătoare, dar care s-au pierdut în timpul primului război mondial, odată cu devastarea atelierului pe care și-l amenajase artistul în localitatea Zizin de lîngă Brașov, unde își cumpărase o casă. Atunci au dispărut și interesantele sale colecții de arme, uniforme și harnașamente luate ca model din toate țările pe unde a umblat și a abordat subiecte militare.

Trebuie făcută odată în plus precizarea că Tadeusz von Ajdukiewicz a fost un excelent *pictor militar* și *nu bataillist*, el optînd pentru imaginile calme, de ofițeri și soldați în repaus, de obicei în mare ținută, și mai rar pe cele de campanie sau de manevre unde, și atunci, nu descrie încleștări sanguine cu spectaculoase șarje și lupte corp la corp, ci pregătirea acțiunii *(Artileria de cîmp și de munte; Călărași; Marină; Tren)*, eventual lupta de poziție, din tranșee *(Infanterie; Geniu)* și urmările ei *(Sanitari)*, cu viața în bivuac, în spatele liniilor *(Scenă de manevră* cu un post de potcovărie pentru trupele călări). El este însă maestrul necontestat al revistelor de trupe și al parăzilor unde-și poate desfășura toate cunoștințele de tratare admirabilă a cailor proaspăt țesălați, cu crupele lustruite și coamele pieptănate, a valtrapurilor și uniformelor de gală, cu fireturile strălucind în soare *(Roșiori; Jandarmi călări)*. Cînd pictează cîte un personaj important călare (regele, prințul și prințesa moștenitoare, generalul de cavalerie, colonelul de stat major), artistul le acordă o viziune montantă, el plasîndu-se cam la nivelul carîmbului cizmei modelului. Pentru a-i accentua monumentalitatea, îl impostează în natură, într-un spațiu deschis cu mare profunzime unde cer și pămînt împart pînza în două jumătăți egale, linia orizontului plasîndu-se totdeauna în dreptul pieptului bidiviului. Dacă personajului îi acordă o atenție deosebită, neîngăduindu-și suprapuneri sau îngroșări ale culorii ce ar fi putut minimaliza detaliile, tratînd lins suprafața, în fundalul indecis, piclos de căldura amiezii (ora preferată de el pentru surprinderea personajelor într-o baie de lumină, cu umbre mici dar nete și tari) își dă drumul cu o pensulație energică, cu virgulații puternice, impresioniste, ce contrastează fericit cu silueta ușor academistă a modelului pe care astfel o evidențiază. Gamele fondului sînt de obicei calde, de galben-oranj-ocru, cu puțin brun, verde și bleu ori roz. Două lucrări din această serie distonează prin înghețarea în compoziții ce nu-l prindeau pe artist, lucrate probabil după fotografii. Una este

Soldați din diverse arme: perioada 1860—1868 — vinător pedestru, vivandieră, infanterist de linie, geamist, tambur major, toboșar și trompet, marinar grănicer, în mapa de acuarele „Fotino"

cea cu *„Regina în campania din 1877—78"*, lipsită de vervă, plasată într-un interior de spital unde spațiul este prost sugerat, nu există nici umbre, nici volumetrie și personajele se conturează ireal pe fondul mohorît al peretelui de parcă ar fi plate. În anumite privințe seamănă cu desenul lui Szathmári din „Resboiul" no. 95/26 Octomvrie 1877, doar că acela avea mai multă profunzime. Subiectul se preta mai mult la grafică și la jocul de alb-negru decît la culoare, fapt simțit și de Ajdukiewicz care, contrar obișnuințelor sale de a folosi nuanțe strălucitoare, aici merge pe o paletă sumbră de gri și brun. Ccalaltă pînză nereușită este portretul principelui Carol copil, în uniformă de școală militară, lucrat cu certitudine după o fotografie și apoi aplicat în fundal, în chip total neveridic, un peisaj de munte și pădure printre care răzbat turnurile castelului Peleș; peisajul și personajul nu se leagă deloc, totul este plat, fără vibrația și nervul întîlnit la celelalte compoziții cu subiecte militare ce, este evident că sînt rodul *plein air-ismului*. Planșa cu principesa Maria a avut, și ea, la bază o fotografie făcută de locotenentul Gh. Eliade, la Bîrlad, în 1902.

Acestea sînt însă excepții impuse de cererea expresă a comenzii. În rest, lucrările sale denotă primul eseu plastic despre armata română elaborat de un artist autentic, plin de talent și cu un vast bagaj de experiență anterioară care-i dădeau lejeritate în exprimare și rețete compoziționale și cromatice cu efecte sigure. În realizarea acestor pînze era mult ajutat și de impresionanta sa colecție de efecte militare, arme, harna-

Ofițeri din regimentele de roșiori, călărași și vinători călări — 1869, în mapa de acuarele „Fotino"

Ofițeri și soldați de artilerie în mare și mică ținută (1868—1873) în mapa de acuarele „Fotino"

șamente și întregul echipament folosit la acea dată în armatele europene, ce-i fusese pus la dispoziție atunci cînd trebuise să onoreze solicitările în materie. Aceste piese îi decorau marele atelier de la Zizin creîndu-i o ambianță plăcută, propice lucrului. Din păcate, această valoroasă colecție de uniforme și costume de tot felul a dispărut împreună cu schițele și o mare parte din lucrările ce și le oprise pentru sine atunci cînd, în timpul primului război mondial, zona ajungînd pe linia frontului, atelierul a fost devastat și prădat.

Tadeusz von Ajdukiewicz va continua să lucreze și după terminarea acestui contract (în special portrete ale familiei domnitoare), însă albumul *„Armata Română"* va rămîne opera lui capitală de la noi din țară și din ultima parte a vieții sale, constituind în același timp cîntecul de lebădă al documentarismului militar din România, căci mai tîrziu nu se va mai apela la un artist sau litograf pentru strîngerea într-un volum cu valoare de compendiu a tipurilor și specialităților din oaste. În chiar aceeași perioadă apare *„Albumul Armatei Române — 10 Maiu 1902"* (Editura Librăriei Socec, Bucuresci 1902), compus din fotografii cu toți comandanții și corpurile din țară, prilejuit de împlinirea a 25 de ani de la Războiul de Independență. După aceea, în secolul tulbure care începuse, obiceiul se va pierde. Mai ales, cu neliniștea războiului ce se apropia, nimeni nu se mai gîndea la așa ceva. La izbucnirea conflagrației, Tadeusz von Ajdukiewicz, deși avansat în vîrstă (avea 62 de ani), își părăsește comenzile sigure și liniștea atelierelor din București și Zizin pentru a pleca pe front ca observator de război. Dar, se îmbolnăvește de tifos și moare într-un spital din Cracovia[18], orașul său natal, iar prețioasele sale carnete de schițe — rodul activității pentru care se sacrificase, — dispar fără urmă în vîrtejul evenimentelor.

Trebuie amintit aici și un alt album, foarte original, ce ieșea din canoanele celor deja analizate. Este vorba de cel al locotenentului de cavalerie Al. I. V. Socec, tipărit în atelierele I. V. Socec & Co, și intitulat *„Les tenues de l'Armée Roumaine"*. Nu mai sînt folosite compoziții antropomorfe ca în cele anterioare, ci, pe cele 13 planșe cu dimensiunea 24,2 × 33,4 cm, sînt sintetizate caracteristicile fiecărei arme și uniforme. În 16 dreptunghiuri (cîte 8 în 2 registre) pe fiecare planșă sînt figurate, în mod schematic, modelul tunicii și culoarea carac-

Uniforme de campanie 1912 în *Armata română 1830—1930*, București 1930

teristică armei, vizibilă la guler, manșete, paspoale sau lampasuri, semnele distinctive de grad și ornamentele brodate pe guler și manșetă (dacă era cazul), șabraca (dacă era vorba de trupe călări sau ofițeri ce aveau dreptul la cal; la roșiori era adăugat și fanionul de lance în nuanțele fiecărui regiment), toate pentru mare și mică ținută. Deasupra dreptunghiului apăreau desenate tipurile de acoperământ de cap: chipiu, capelă, căciulă, pălărie, bicorn sau cască. Ultimele 4 planșe prezintă detaliile: felul de plasare al gradelor pe mânecile tunicilor, mantalele și tunicile văzute din față și din spate, diverse accesorii (leduncă, eșarfă, dragon de sabie, briu de cavalerie, eghileți, toc de revolver, șei, rănițe, centiroane, mănuși de jandarmi, cizme, epoleți, trefle, armament, decorații, steaguri). Albumul nu are dată dar pare să fi apărut în 1895, sau imediat după, căci cuprinde schimbările reglementare din acel an. Iată cum locotenentul Al. I. V. Socec, fiul celebrului librar bucureștean, a reușit să evite arcanele unor compoziții batailliste, recurgînd la o prezentare concisă a specificului uniformologic al armatei române, păstrînd în același timp nuanțele reale și formele care dădeau caracterul național ținutelor militare de atunci.

În plin secol XX, la celebrarea centenarului reînființării oștirii pământene, Muzeul Militar editează un nou album, intitulat *„Armata română 1830—1930"*, ce reunea toate tipurile de uniforme și echipamente decretate și purtate în acest răstimp — adevărată frescă a ținutelor soldaților de la noi. Tehnica de tipărire policromă, net superioară litografiei veacului precedent, făcea posibilă multiplicarea, practic nelimitată, a acestui album și, deci, maxima lui accesibilitate ce avea drept corolar o mare difuziune în mediile cele mai variate. Și el era un exemplar elegant, de mari dimensiuni (40 × 30 cm), imprimat pe hîrtie cretată, cuprinzînd 65 de planșe, fiecare cu cîte două registre de personaje și etichetare bilingvă (română și franceză), ceea ce-l integra sferei publicațiilor de circulație universală. Uniformele erau lucrate în spiritul gravurilor de altădată — multe slujindu-i chiar de model iar pentru anumite perioade fiind preluate și reproduse integral, fără modificări, amendări sau intruziuni stilistice (precum se întîmplă cu cel al lui M. B. Baer din 1873). Autorul era Andrei Potocki, un pasionat și sîrguincios cercetător al uniformologiei românești, ale cărui vaste cunoștințe în materie erau ajutate și de o înclinație pentru desen. Fără a fi un mare talent și un rafinat al plasticii precum Tadeusz von Ajdukiewicz, Potocki se achită onorabil de sarcină, calitățile sale fiind suficiente pentru obiectivul

propus. El creează niște compoziții clare — chiar dacă uneori personajele sînt stereotipe ca fizionomie și gestică — foarte elocvente pentru ținutele și gradele militare redate. Autorul nici nu-și pusese probleme de artă, ci de document (la fel ca toți antecesorii săi, exceptîndu-l pe Ajdukiewicz), de reconstituire a unor uniforme care nu se mai păstrau nici măcar în schițe sau stampe vechi, necum în original. Din acest punct de vedere, Potocki era imbatabil, folosind regulamente și ordine de zi efemere ce prescriau o anumită ținută, o modificare insignifiantă sau una radicală, căreia el îi dădea formă într-o imagine evocatoare. De aceea albumul său este o lucrare de referință primară încă și azi datorită exhaustivității și ireproșabilei lui execuții. El este folosit în mod frecvent de scenografii confruntați cu montarea unor spectacole istorice sau a unor pelicule tematice[17] (din păcate nu totdeauna inspirîndu-se cu suficientă seriozitate și, de cele mai multe ori, permițîndu-și anumite licențe, inacceptabile cînd este vorba de o reconstituire riguroasă a unei epoci apuse, menită să educe și să transpună spectatorii în atmosferă și, implicit, în miezul acțiunii).

Albumele oștirii au constituit o ramură importantă a documentarismului militar din secolul al XIX-lea, de a căror necesitate publicitară și-au dat seama cîțiva artiști și maeștrii litografi ce, avînd înclinație pentru scena bataillistă ori pentru detaliul minuțios al uniformei purtată corect, regulamentar — dar toți stăpîniți de plăcerea pentru marțialitate — le-au afectat talentul și timpul lor de lucru pentru realizarea unor volume pline de culoare locală.

NOTE

[1] „Regulament ostășesc pentru învățătura de Roată. Despărțirea a 2-a". Originalul întărit de Domnul Plenipotentul Președinte al Divanurilor General Adiutant Kiselev. S-au tălmăcit în limba națională de marele Adiutant căpitan Voinescu (București 1831).

[2] „Reglement Militar pentru Slujba frontului de infanterie. Secția I-a. Din titlu II, capulu al VII-a. Școala recruților Întărit de porunca Luminății Sale Prințului Dimitrie M. Sturza, General Inspector Oastei Principatului Moldovei și Cavaler". Tradus din dialectul Rosian întocmai de pe Regulamentul indeplinit cu cele mai nouă metode și tipărit în S. Petersburg la anul 1845 de maior P. Skelitti, Iași la Institutul Albinei 1847; „Reglement Ostășesc de slujba infanterii. Cartea I. Pentru slujba frontului, Partea I. Școala Recruților". Tradus din Rusește de colonelul A. Banov Tipografia lui C. A. Rosetti și Vinterhalder, București, 1847.

[3] „Reglementū ostășescă pentru Frontul de Cavalerie, partea I. Școala recruțilorū". Tradusă și prelucrată în Școala Ostășească de căpitănulū din cavalerie Dimitrie Niculescu, în Tipografia Colegiului Național, București 1856.

[4] *„La anul 1830 în temeiul Art. 5-lea al tratatului din Adrianopol s'a format Oștirea regulată sub Comanda Marelui Spătar, compusă de 3 Regimente de Infanterie și 6 Escadroane Cavalerie, care prin activa stăruință a Escelenții-sale Generalul Contele Kisselev în curs de 4 ani a putut să ia rînd între Oștirile regulate. Destinația primitivă a Oștiri(i) era serviciul de Garnizon, cel Polițienesc și al cordonului Sanitar. Dar mai la urmă prin alte legiuiri s'a Modificat și s'a împărțit serviciul cu următorul chip: Acel polițienesc s'a încredințat Dorobanților, și al cordonului Sanitar Grănicerilor, rămînînd pe seama Oștiri(i) numai al Garnizoneler, străjuirea ocnelor și parte din picheturile după Dunăre la care nu s'a putut rîndui sate. Îmbrăcămintea la început a fost mai tot c'acum, dar din vreme în vreme s-a perfecționat în starea de astăzi. Escelența) sa Contele Kisselev a dat Oficerilor Epolete și adiotanților Escelvante* (eghileți n.n.). *Prințul Alecsandru Ghika la anul 1834 a dat Oștiri(i) Steaguri și la anul 1835 Ejarpe Ofițerilor. Mai la vale se va vorbi de spre toate părțile puterii Armate, regulată și neregulată, cu arătare de Numărul fiecăruia părți, legiuirea prin care s'a'nființat, specialitatea și Bugetul Anual".*

[5] Chiar acest an de naștere, 1828, ridică anumite probleme căci dacă, în 1834, Alexandru Asachi figura în cadrele armatei, înseamnă că la acea dată avea doar ... 6 ani, ceea ce ar fi reprezentat un record mondial de vîrstă pentru un sergent. Numai în Rusia era frecventă practica înscrierii, încă de la naștere, a progeniturilor de rang înalt în anumite regimente, astfel că, la majorat, fuseseră parcurse formal toate gradele inferioare — incompatibile cu statutul lor — și se aflau deja la conducerea acelor unități. Este posibil ca aga Gheorghe Asachi, datorită poziției sale, să fi procedat la fel, înrolîndu-și băiatul de la vîrstă fragedă pentru ca la 19 ani să fie locotenent. Într-un registru al lui Alexandru Asachi, pe care îl posedă dr. C. I. Istrati, și din care reproducea anumite pasaje revelatoare, era notat, cu mîndrie, într-un memoriu de activitate că a fost *„înscris în oaste cel dintîi dintre toți românii din Moldova în timpul comisiei alcătuită de comisarii de Stat: Minciaki, Vilara, Prințul Mihail Sturdza și părintele meu, și îmbrăcat în cea dintîi uniformă ca model pentru miliția proiectată armatei regulate".*

[6] Dr. C. I. Istrati, Alecsandru Asaki, militar și pictor, în „Ilustrațiunea. Revistă lunară enciclopedică", Noembrie 1915.

[7] Mulțumim și pe această cale colecționarului Cristian M. Vlădescu și inginerului Horia Vladimir Șerbănescu de la Muzeul Militar Național care, la sugestia noastră, au căutat aceste albume în citeva biblioteci din țară și, găsindu-le la Cluj-Napoca, ne-au comunicat în timp util acest material cu admirabil dezinteres și spirit de colegialitate, spre a fi inserat în studiul de față.

[8] Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografia ca sursă potrivnică pentru „Albumul Armatei Române", litografiat de M. B. Baer*, în „Fotografia" nr. 192 (nov.-dec.) 1989.

[9] *Album militaire de la Roumanie*, în „Le Journal de Bucarest" nr. 360/12 Février 1874.

[10] „Monitorul Oștei" no. 1/14 Ianuarie 1874; no. 2/24 Ianuarie 1874; no. 4/22 Fevruarie 1874.

[11] Idem, no. 10/29 Aprilie 1874; no. 12/11 Maiŭ 1874; no. 14/1 Iuniŭ 1874; no. 15/14 Iuniŭ 1874; no. 17/30 Iuniŭ 1874.

[12] General R. Rosetti, *Notele unui ofițer norvegian înaintea și în timpul Războiului de Neatîrnare 1876–1878*, în „Academia Română. Memoria Secțiunii Istorice", seria III, tom VIII, memoria 9, București 1928, p. 17.

[13] Pentru toate datele biografice îi sîntem recunoscători doamnei Carmen Răchițeanu care, cu generozitate, ne-a pus la dispoziție manuscrisul și notele comunicării „Date despre pictorul Tadeusz Ajdukiewicz", ținută la a III-a Sesiune de comunicări științifice a Oficiului pentru Patrimoniul Cultural Național al Municipiului București din 1979, pentru care îi aducem și pe această cale respectuoasele noastre mulțumiri.

[14] Este posibil ca pictorul să fi făcut parte chiar din suita cezaro-crăiască și să fi asistat la parada condusă de însuși Carol I în cinstea înaltelor capete. El a imortalizat acest eveniment într-o pînză de mari dimensiuni în care fiecare personalitate prezentă atunci este plasată la locul potrivit, în funcție de rangul ce-l deținea. Lucrarea este intitulată „Revistă militară la Cotroceni cu ocazia vizitei lui Franz Joseph I, 17/29 Septembrie 1896" și dă măsura talentului lui Ajdukiewicz de a alcătui compoziții ample, cu desfășurare de trupe, cai în galop, uniforme variate și extrem de corect redate, totul învăluit în praful cîmpului și în lumina orbitoare a soarelui.

[15] Fondul documentar Al. Saint-Georges.

[16] „Dimineața" nr. 4249/joi 31 decembrie 1915 anunță decesul, lapidar, fără a da vreo lămurire despre circumstanțele în care s-a produs, informația fiind preluată din presa germană: *„Moartea pictorului Adjukiewicz* (sic). *Berlin 28 Dec.: Pictorul Thaddaeus Adjukiewicz* (sic) *a murit* (Korr. Bureau). *Pictorul Adjukiewicz e bine cunoscut la noi. El a făcut portretul regelui Carol, al reginei Elisabeta și al actualului rege* (Ferdinand I, n.n.)".

[17] Adrian-Silvan Ionescu, *Documentația celui de-a șaptea arte*, în „Arta", nr. 5–6/1982.

REZUMAT

L'étude présent s'occupe d'une des formes du documentarisme militaire du XIX-ème siècle: les albums de l'armée. Certains croquis ont accompagné les règlements militaires depuis la récréation de l'armée nationale en 1830. Ceux-ci avaient comme but seulement de donner une idée sur le mode d'execution de certains ordres / la position de „droit" où de „sur lieu – repos", rendre l'honneur, charger l'arme ainsi que la façon de la porter, différents mouvements d'attaque et de défence avec le sabre, le fusil, la baïonnette, la lance/. En 1852 parait la première publication dédié intégralement aux images tandis que le texte était seulement l'adjuvant necessaire aux explications des planches. Il s'agit de l'*Album de l'Armée*, publié dans l'établissement lithographique d'Andreas Bielz et de Karl Danielis de Bucarest. Les soldats étaient présentés stéréotypement sur des planches, figés dans des positions rigides,, pour qu'on puisse voir les détails de l'uniforme. Un pas en avant le font les feuilles volantes publiée[8] par Alexandru Asachi, à Iași en 1855. *L'Album de l'Armée de Moldavie* de 1858 et *L'Armée Roumaine* de 1862 – à la lithographie de l'institut Albina. Dans les lithographies de 1855, les soldats apparaissent seuls sur la page, dans des compositions plus compliquées, pluriaxiales / surtout s'il s'agit de cavaliers/. Asachi était un véritable artiste qui savait rendre aussi l'illusion de la vie de son personnage, sans seulement s'arreter aux détails de l'uniforme. En 1873, peu après la publication d'un nouveau règlement d'uniformité, le lithographe de Bucarest M. B. Baer publie l'imposant *Album de l'Armée Roumaine*. C'était le premier ouvrage de ce genre cromolithographié et non pas colorié ultérieurement, à main, en aquarelles, comme étaient faits les précédants. L'auteur se lance aussi dans des compositions plus compliquées en surprenant ses soldats dans des actions naturelles, conversant où en pleine activité. Ses personnages sont pleins de vitalité à cela contribuant aussi les portraits d'officiers connus que l'album comprend. Dans l'*Album des Armées Européennes*, apparut en 1891, comme fruit de la compilation d'autres ouvrages et en utilisant les dessins d'un spécialiste en matière d'uniformes, Richard Knötel, les premières pages sont affectées à l'armée roumaine. Mais c'est seulement en 1903 qu'un album réellement d'art paraitra – *L'Armée Roumaine* – due au peintre Tadeusz von Ajdukiewicz, dont les peintures pleines de picturalité ont servi de modèle pour publié ce dernier ouvrage accordé à l'armée. Après cette date on ne fera plus de semblables albums qu'en utilisant le photographie où, dans des occasions speciales – ainsi que le centenaire de l'armée – quand Andrei Potocki réalise un véritable compendium d'uniformologie roumaine dans *L'Armée Roumaine 1830–1930* utilisant, anachroniquement, le syntaxe plastique des anciens maitres lithographes du siècle antérieur.

CRONICARI ȘI CRITICI DE ARTĂ ÎN PRESA BUCUREȘTEANĂ A ANILOR 1924—1930

PETRE OPREA

Revenit la București, după o scurtă perioadă de inactivitate publicistică, pe timpul cît a domiciliat la Văleni de Munte (1924—1925), NICOLAE N. TONITZA (1886—1940) este prezent săptămînal cu cîte o cronică plastică în reviste și ziare de notorietate ca „Universul literar" (decembrie 1925 — octombrie 1927), „Dreptatea" (noiembrie-decembrie 1927), „Cuvîntul" (ianuarie-iunie 1928), „Adevărul" (septembrie 1928 — mai 1929) și „Curentul" (februarie — decembrie 1930), iar sporadic mai colaborează la „Mișcarea", „Săptămîna literară", „Sinteza", „Țara de Jos" (București), „Viața românească", „Lumea" (Iași).

În cronicile respective își expune mai ferm și mai direct opiniile, ideile și observațiile, iar limbajul, deși îmbracă o formă cît mai literară, este mai tăios, uneori chiar virulent, iar citeodată deosebit de vitriolant, remarcîndu-se ca un redutabil polemist, ceea ce a avut drept rezultat peregrinarea sa în mai multe redacții, deoarece conducerile publicațiilor unde scria doreau cronici mai ponderat exprimate. Această activitate — în care competența, justețea opiniilor și observațiilor îi sînt recunoscute aproape unanim — îl impune ca unul dintre cei mai reprezentativi critici ai vremii, dar strălucirea gloriei ca pictor a umbrit-o pe aceasta. Unii confrați îi reproșează că uneori, în cronicile fanteziste, care devin cu timpul prioritare în activitatea sa, el ia în derîdere și apostrofează nu numai creația artistului, da face adeseori aluzii transparente și la persoana acestuia.

Din activitatea de cronicar plastic anterioară îi cunoaștem crezul artistic pentru care militează și opiniile sale în numeroase probleme care privesc dezvoltarea mișcării artistice românești, pe toate acestea le întîlnim susținute consecvent și între anii 1925—1930. De aceea, doar uneori, în noi circumstanțe, găsește cu cale să adîncească sau să lămurească unele precizări și poziții anterioare. Astfel, cu amărăciune constată că în ciuda atît a înmulțirii numărului cronicarilor și criticilor de artă, cît și a creșterii nivelului de competență în judecățile artistice, tocmai în această situație, paradoxal, *„publicul este permanent terorizat de elucubrațiile abstracte ale unei critici ce se vrea savantă și nu e decît mioapă"* („Curentul", 4 decembrie 1930) și, în plus, mai observă înclinația nefericită din partea unor critici de a avea fiecare o opinie opusă tuturor celorlalți („Curentul", 24 aprilie 1930). Față de competența unora, ce se vor de anvergură europeană, are mari îndoieli. Iată opinia lui în această privință: *„Tăiați criticilor noștri — pentru un an — orice posibilitate de comerț intelectual cu revistele de artă străină, mai ales cu cele de artă germană — și criticii noștri vor fi 365 de zile extrem de incomodați în exercitarea funcțiunii lor, de gravissimi îndrumători ai artei naționale"*. În caz că n-ar exista această comunicație *„în zece ani criticii noștri autorizați vor dispărea definitiv ca atare — vor deveni cetățeni onorabili, cu rosturi modeste dar precise — uitînd forțamente de toate ismurile apusene, prin urmare și de problemele «specificului», care la noi — în ciuda înșelătoarelor aparențe —*

este numai o hazlie întreprindere de moaşe nerăbdătoare — scurmate de obsesia creaţiunii artificiale şi instantanee, prin sucuri **fin de siècle**'' („Dreptatea'', 2 ianuarie 1928).

Are acces de furie la adresa *„criticilor de circumstanţă''* („Universul literar'', 25 aprilie 1926) şi a *„cronicarilor diletanţi''* prin care înţelege *„tipul perfectului gazetar ... enciclopedic ... poliglot ... elegant şi limbut ... şi se înţelege întreprid în afară de orice concurenţă''* („Universul literar'', 12 iunie 1927).

Periculoşi mai sînt pentru el şi *„criticii snobi''*, căci există *„snobi mondeni, snobi artişti şi snobi critici''*, deoarece *„snobismul e admiraţia factice şi timpă pentru tot ceea ce este* **en vogue**'', *„Rîia este snobismul burghez''* („Dreptatea'', 2 decembrie 1927).

Titlurilor unor cronici care tratează despre situaţii negative din viaţa artistică sînt vitriolante: *„Pe marginea putregaiurilor artistice''*, *„Streptococii în artă''*, *„Retrospectivele parazitare''*, *„Paraziţii în artă''*, *„Otrăvuri circumstanţiale''*, *„Cioclii artei româneşti''*, *„Artă escrocherie, diletantism''* etc.

Obiecţiilor indirecte, dar tot mai numeroase asupra opiniei şi poziţiei sale faţă de diversele „isme'' din arta noastră exprimate în termeni echivoci după părerea unor confraţi, ţine să le răspundă, dar nu în cazul opiniilor exprimate de el în calitate de critic de artă, ci în cazul poziţiei tolerante faţă de acestea avute ca membru în juriul Salonului oficial din 1927: *„Unii m-au pîrît publicului că umblu să împart în ţară toate cubismele, dadaismele, integralismele şi futurismele Europei apusene — alţii, din cealaltă tabără, m-au ocărît că nu sînt om subţire, că am rămas în coadă faţă de progresele extraordinare ale tehnicii şi concepţiei în arta modernă. Cei dintîi m-au denunţat că dîndu-mă cu străinii şi cu arta lor complotez la prăbuşirea românismului — secunzii m-au luat la vale că sînt un papă lapte fără îndrăzneli de creator internaţional''*. Răspunsul lui Tonitza de mai sus este însă evaziv, ca şi cele relatate în continuare, susţinînd doar că a pictat la un moment dat în cele două genuri („Universul literar'', 3 iulie 1927). De altfel, el se exprimase mai clar în această dilemă în cronica ce prezenta Salonul oficial din 1926, unde afirma: *„încercaţii care nepătîndu-se adăuga şi contopi organic la trunchiul manifestărilor anterioare — ca* **sufleteşte nefireşti,** *se usucă şi se spulberă de la sine ... În Franţa, cubismul, futurismul, dadaismul şi alte numeroase isme n-au putut fi acceptate, ele au trebuit să-şi afle teren de desfăşurare aiurea. Anume în ţările unde diferite cataclisme istorice au fărîmat lanţul unei sănătoase tradiţiuni. Nu trebuie deci să ne înspăimînte influenţele străine, oricare ar fi ele, şi nici mai ales bizareria diverselor curente ultramoderniste''* („Universul literar'', 2 mai 1926).

Nicolae Tonitza este singurul critic artist care recunoaşte fără înfluenţa criticii — fastă sau nefastă — şi, mai ales, a colecţionarilor asupra direcţiei de dezvoltare a unor artişti sau în impunerea priorităţii unor genuri şi subiecte în pictură. Într-o cronică, cu multe referiri la biografia sa, ni se destăinuie astfel în ceea ce îl priveşte: *„critica ca şi publicul are o covîrşitoare influenţă asupra carierei unui artist. O ştiu din experienţă. Eu aveam vocaţiunea pentru compoziţie şi portret. Munceam sîrguitor pe acest tărîm. Dar cînd expuneam o compoziţiune cu figuri — şi public şi critic mă dojeneau că nu atac genul peisajului. M-am apucat deci de peisagii şi am avut succese nevisate* („Cuvîntul'', 16 mai 1928).

De aceea îşi scrie mai rar opiniile — cu măsură şi responsabilitate — despre creaţia confraţilor cu certă valoare, dar în schimb ţine să critice pe un ton mai aspru şi mai vehement pe cei netalentaţi şi nechemaţi în sanctuarul artei şi demască brutal pe aceia care fac neguţătorie deşănţată din ea. Formula literară aleasă, în acest caz, este, indeosebi, cronica fantezistă, sub forma foiletonului. Despre abordarea acestui gen literar de către N. Tonitza opiniile unor cronicari literari şi de artă au fost extrem de contradictorii. Cronicarul literar al ziarului „Curentul'', semnînd T. B., se pronunţă cu entuziasm asupra

celor selectate de autor în volumul *Cronici fanteziste neliterare*, Editura I. Brănișteanu, 1928: *„Cu frumoasă vervă și cu fantezie sclipitoare, într-un stil fermecător de vioi, dl. Tonitza răspîndește prin ziare și reviste cronici fanteziste care alcătuiesc un aport interesant în literatura gazetărească"*, considerînd, autorul *„un excelent foiletonist, un cronicar în înțelesul parizian al cuvîntului" (Cronica revistelor*, în „Curentul", 29 noiembrie 1928).

Un alt cronicar literar, Mircea Eliade, găsea că prin foiletoane criticul *„a început să scrie interesant"* în sens literar și că *„faptele evidențiate de dl. Tonitza înapoia fanteziilor sale sînt adevărate și triste. Și multe din ele vor rămîne neschimbate, cu toate încercările de reformă care se vor face"*. În schimb acestea păcătuiesc întrucît autorul lor deseori *„stăruie, prea mult și cu mijloace prea ieftine"* în relatarea faptelor sau situațiilor prezentate și ca urmare, *„se apropie de banalitatea zilnică a cafenelelor" (N. Tonitza, Cronici fanteziste*, în „Cuvîntul", 17 aprilie 1927).

Întîmplările petrecute în domeniul artistic relatate de Tonitza, în care numele celor în cauză este ușor de identificat de către contemporani, abundă: pictorița floristă Athanasiu Filotti este Filomena Thanassone („Universul literar", 11 iulie 1926); pictorul J. Steriadi — Gogu Diristea (de data aceasta numele artistului este anagramat, „Universul literar" 27 martie 1927); cronicarul de artă Fulmen (Ecaterina Raicoviceanu) este Fulmenanti („Universul literar", 18 iulie 1928); Severin (Talposin) este Severo Talpocini („Adevărul", 6 septembrie 1928); fostul ministru, sculptor amator, Dumitrescu Brăila este Dumitrescu Burlan; sculptorul Ion Iordănescu este Iordăkesku; sculptorul Mățăoanu este Mațălungă („Adevărul", 7 decembrie 1928), pictorul Ion Theodorescu Sion este Fluturaș („Adevărul" 11 ianuarie 1929); profesorii universitari G. Murnu, G. D. Mirea, Costin Petrescu și arhitectul Emil Pangrati devin prof. Gurnu, prof. Pirea, Costin Pet și Emil Granparte („Adevărul", 30 noiembrie 1928), pictorul Octav Băncilă — Cezar Bănilă; politicianul Victor Diamandi — Victor Papaiandy („Adevărul", 22 decembrie 1928).

În unele cronici întîlnim și date autobiografice destul de interesante, mai ales în cele destăinuind întîmplări din copilărie și în cele relatînd despre contactele lui cu artiști mai vîrstnici („Universul literar", 7 februarie, 4 iulie, 29 august, 5 septembrie 1926 și 9 octombrie 1927; „Dreptatea", 12 noiembrie și 19 decembrie 1927; „Cuvîntul", 15 februarie, 7 martie 1928; „Curentul" 20 martie 1930).

Nicolae Tonitza își socotea existența de pictor strîns legată de cea a colegilor de breaslă și, în consecință, ținea să se implice în toate problemele vitale ale breslei în raportul acestuia cu autoritățile, colecționarii și publicul. Cu ani în urmă își pusese mari nădejdi în activitatea Sindicatului artelor frumoase și scrisese numeroase articole despre activitatea lui, propagîndu-i, entuziast, inițiativele, realizările etc., acum dezamăgit, totuși, găsește resursele morale necesare spre a face propuneri de îmbunătățire și revigorare a activității acestuia, căci, după el, sindicatul artiștilor *„trebuie să însemne, în afară de o ideală gospodărire, mai ales un* **regulator** *de înaltă autoritate, a superioarelor interese ale plasticei românești sub toate formele ei de manifestare"* („Cuvîntul", 6 iunie 1928). Cum comerțul de artă cu falsuri începe să devină înfloritor, căci legile vremii respective încă nu apărau cum se cuvine drepturile de autor și proprietatea artistică, criticul se consideră un apărător public al artiștilor și, în consecință, denunță public atari încălcări pentru a fi preluate de justiție în vederea stăvilirii lor.

Prima dezvăluire o face în 1924, fiind și direct implicat. Iată textul scrisorii lui adresată mai multor ziare: *„În salonul «Căminul artelor regina Maria», din Calea Victoriei 83, a fost expus în timpul lunei curente — sub nr. 72 — un tablou reprezentînd un* **Cap de femee** *și semnat N. Grigorescu, deși era opera mea personală... Mă institui parte civilă pentru suma de una sută mii lei...*

Martorii care au asistat sînt dr. Horia Sloboziannu, Savel Miloşeriu, Ştefan Dimitrescu avocat Marius Constantinescu, avocat Vlad Manoliu" („Rampa", 9 octombrie 1924). În acelaşi an face cunoscut un alt caz asemănător: „*D-l pictor O. Băncilă a reclamat parchetului de Ilfov că s-au vîndut în piaţă tablouri ca fiind ale d-sale, cu numele d-sale pe acele tablouri. D-sa a cerut parchetului să facă cercetări spre a se vedea cine este autorul acestor falsuri indicînd că are bănuieli asupra d-lui Iosif D. Iscovitsch, proprietarul magazinului «Galeria artistică», obiecte de artă şi antichităţi din pasajul Comedia*". Parchetul, cercetînd şi constatînd justeţea reclamaţiei „*a deschis acţiune publică împotriva, d-lui Iscovitsch, conform articolelor 332 şi 333 cod penal escrocherie*" („Universul literar", 21 februarie 1926). Totodată Tonitza relatează şi despre o altă reclamaţie de acest gen: „*Marele sculptor Bourdelle fiind informat că scena Teatrului Mic din Bucureşti e împodobită cu trei sculpturi ale d-sale* — **Tragedia**, **Comedia**, şi **Imaginaţia** — *a făcut plîngere parchetului de Ilfov înfăţişînd această faptă ca un furt de proprietate artistică. Sculpturile acestea, însă, purtau pe ele iscălitura Fr. Stănciulescu. D-l prim procuror Ioan Dobrescu a delegat pe d. inspector Vladimirescu de la siguranţa generală cu facerea cercetărilor*" („Universul literar", 21 februarie 1926). Rezultatul investigaţiilor nu-l cunoaştem, dar peste doi ani Nicolae Tonitza ne aduce din nou la cunoştinţă o altă afacere cu falsuri, ajunsă şi ea în stadiu de cercetare din partea Parchetului. Este vorba de un *Nud* de Luchian aflat pe simezele expoziţiei retrospective de artă românească de la Ateneul Român, despre care se afirma de caricaturistul Nicolae Petrescu Găină că a fost cumpărat, odinioară, nesemnat, de un pictor, iar expus are iscălitură. Negustorul de tablouri Nefian s-a disculpat ca fiind nespecialist şi cazul s-a clasat („Cuvîntul" 15 şi 19 ianuarie 1928).

Nicolae Tonitza este primul cronicar plastic care a criticat vehement atitudinea necolegială a pictorului ieşean Jean Cosmovici, care, sub un nume fals — Popa Kelly —, a trimis un tablou Salonului oficial, acceptat de juriu în dorinţa de a încuraja participarea tinerilor artişti din Transilvania. Cosmovici s-a împăunat cu fapta sa în ziarul ieşean „Mişcarea", proferînd tot felul de insinuări la adresa membrilor juriului care lui îi respingea mereu lucrările („Universul literar", 5 iunie 1927).

Tot datorită fermei lui atitudini pentru apărarea cronicarilor de a-şi exprima liber opiniile asupra artei, scrie numeroase articole în care înfierează atitudinea unor pictori care, fiind criticaţi mai aspru în presă, au încercat să-i intimideze pe cei ce au scris despre ei, spre a le curma opinii asemănătoare şi în viitor, intimidîndu-i prin ameninţări cu folosirea mijloacelor contondente. A făcut-o cu toată revolta şi mînia în cazul incidentului Petru Comarnescu (Radu Veniamin) cu prietenul său Leon Biju („Universul literar", 3 aprilie 1927). Despre o altă situaţie, mai puţin gravă, relatează în ziarul „Cuvîntul" din 6 iunie 1927: „*Un cronicar de artă bine cunoscut, care e în acelaşi timp şi un pictor de indiscutabilă conştiinciozitate profesională, a fost întîmpinat cu insulte, ameninţat cu bătaia şi revolverul — în plină cafenea — de un alt pictor care se întîmplă a ocupa şi un post de mare răspundere morală în Ministerul Artelor*". Fără a da numele pictorului cronicar şi a celui criticat, deducem că cel de-al doilea este impulsivul pictor I. Theodorescu Sion, inspector în direcţia artelor.

Asupra activităţii sale critice propriuzise, Tonitza ţine să facă precizarea că ea devine uneori ingrată din cauza noianului de expoziţii de care un cronicar conştiincios ar trebui să se ocupe: „*Pe timpurile acestea de succesive bîlciuri picturiceşti, cronicarul nu poate prididi*" („Universul literar", 6 februarie 1927). „*În Bucureşti avem în medie cam 12 expoziţii pe lună. De unde urmează că un cronicar de artă ar trebui să se ocupe săptămînal şi într-un singur foileton, de cel puţin trei expoziţii, munca acestuia (pentru a fi onest făcută) este materialmente imposibilă, e fatal ca multe din expoziţiile curente să nu poată fi nici*

măcar înregistrate" („Cuvântul", 4 aprilie 1928). De aceea, precizează în continuare Tonitza, întrucît „foiletoanele noastre au mai mult rost cultural decît unul reportericesc" se abat deseori de la îndatoririle de critică curentă, tratînd despre probleme generale artistice sau oprindu-se doar asupra creației unor artiști valoroși.

Despre clasicii picturii românești — Grigorescu, Andreescu și Luchian — evită să-și mai spună părerile ca altădată, însă, în fuga condeiului, ține să reamintească faptul că este printre primii cronicari de artă care a luptat contra idolatriei lui Grigorescu („Universul literar", 2 ianuarie 1927) și să accentueze că moștenirea acestora, datorită imitatoriilor lor, este acum banalizată astfel: de la Grigorescu s-au inspirat și au proliferat subiectele cu țărani, în mediul idilic, de la Andreescu se moștenește peisajul, de la Luchian abundența florilor („Universul literar", 3 martie 1926).

Dintre artiștii contemporani lui reprezentativi pentru pictura noastră, așază sentimental în vîrful piramidei pe Theodor Pallady și alături de el, ca pe un egal, pe Gheorghe Petrașcu. Tonitza se străduiește să evidențieze marile calități ale picturii lui Theodor Pallady și să-i popularizeze creația cu mult zel și tenacitate, întrucît pictura acestuia era încă neînțeleasă de marele public, iar mulți colecționari aveau rețineri față de ea. Dacă în anul 1926 îl socotește „artistul cel mai rafinat, ca sensibilitate", care stăpînește ca nimeni altul „împărăția griurilor și a motivelor calme" („Universul literar", 16 mai 1926), în 1927, îl apreciază ca „cea mai înaltă sensibilitate plastică a neamului" („Universul literar", 23 ianuarie 1927), iar într-o cronică ulterioară afirma răspicat: „Pentru neamul românesc arta lui Theodor Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilității picturale" („Universul literar", 1 mai 1927), indicînd astfel și una din laturile ce constituie — după el — specificul artei românești. Lui Gheorghe Petrașcu, „vrăjitor al culorei", cu numeroși admiratori înflăcărați, îi laudă „nesfîrșit de variata lume cromatică", „cultul materiilor prețioase" și „jocurile sufletești profunde". Sînt calități deosebite, definind prin ele o personalitate care „în plastica românească n-are încă asemănare" („Universul literar", 25 aprilie 1926 și 1 mai 1927; „Cuvântul", 11 aprilie 1928).

Cu mîhnire, Nicolae Tonitza constată că marele public și majoritatea amatorilor de artă neavizați îl prețuiesc mai puțin decît pe alți artiști din generația lui, care, după părerea acestora, ar fi adevărații promotori ai unei „arte sănătoase" și „reprezentată ... prin producția d-lor Ștefan Popescu, Stoenescu, Costin Petrescu, Kimon Loghi, Bassarab, Verona și încă mulți alții, de egală măsură" („Dreptatea", 2 decembrie 1927). Mai mult, se indignează criticul, aceștia se bucură de protecția multor oameni politici și a unor personalități ale culturii, care scriu cuvinte laudative la adresa lor și astfel se induce în eroare opinia publică („Cuvîntul", 19 ianuarie 1928). Îl alătură acestora pe Nicolae Vermont „pictor eclectic ... lăudat peste marginile cuviinței de o seamă de amatori" („Universul literar", 3 ianuarie 1926).

Dintre sculptori, se proiectează la mare distanță de ceilalți Dimitrie Paciurea. Cînd, în 1927, acesta a expus, la Salonul oficial, *Himera văzduhului*, lucrare blamată de mulți, cu toate că artistul a obținut premiul național, Tonitza spunea despre lucrare, că „e de o viziune pe cît de avîntată, pe atît de bizară" („Universul literar", 22 mai 1927), și că în toate lucrările lui înfățișînd himere „exprimarea acestor profund delicate tîlcuri ale spiritului" necesită un gust rafinat din partea privitorului („Sinteza", aprilie 1927).

Oscar Han este un tînăr sculptor foarte bine apreciat de Tonitza, „fiind „singurul nostru sculptor de largă și înaltă viziune" („Universul literar" 13 iunie 1926).

Dintre pictorii mai vîrstnici decît el, cu renume, valoroși, remarcă totuși doar pe Octav Băncilă, pentru „formidabila fanfară cromatică" din tablourile sale recente, după ce „a scăpat de sub tirania dăunătoare a tezismului social", și pe Iosif Iser, care, deși mereu în „căutarea unei formule" picturale, „este un suflet

clocotitor și aprig'', *„un talent titanic*'' („Universul literar'', 20 decembrie 1925). Iser *„ne-a silit să privim adînc în realitatea înconjurătoare*'', prezentîndu-ne uneori *„o lume expresivă, viguroasă și tristă*'' a țărănimii noastre („Dreptatea'' 21 noiembrie 1927), iar alteori imprimă în tablouri *„un pesimism milenar, ..., care deformează natura pînă la schingiuire, imprimîndu-i o tragică clocotire lăuntrică*'' („Universul literar'', 6 februarie 1927).

Numărul pictorilor și sculptorilor din generația sa sau mai tînără, care se bucură de aprecierile criticului, este mare; important de reținut este faptul că fiecăruia îi sesizează la momentul oportun virtualele calități artistice, devenite ulterior trăsături distincte ale personalității lor.

Amintim dintre ei pe: Nicolae Dărăscu *(„admirația mea sinceră pentru acest talent necontenit viguros și proaspăt*'' — „Cuvîntul'', 7 martie 1928; *„cel mai puternic reprezentant al școlii lui Monet ... întîiul pe meleagurile plastice românești*'' — „Universul literar'', 10 aprilie 1927), Samuel Mutzner (în regres pictural, dar cu o *„rară conștiință profesională*'' — „Cuvîntul'', 15 ianuarie 1928), Marius Bunescu *(„unul din rarii noștri emotivi*'' — „Universul literar'', 14 februarie 1926; *„pictorul melancoliilor urbane*'' — „Cuvîntul'', 14 martie 1928), Ion Theodorescu-Sion *(„reprezentant al energiei noastre naționale*'', el trage *„brazda închegărilor noastre sufletești, a durerilor, a idealurilor și aspirațiilor noastre*'' — „Adevărul'', 11 ianuarie 1929; are *„o energie în veșnică frămîntare*'' *„un instinct plastic superior*'' — „Universul literar'', 17 ianuarie 1926; și este *„un desăvîrșit meșter al paletei*'' — „Cuvîntul'', 7 martie 1928), Dimitrie Ghiață *(„un pesimist cromatic*''; în interioarele sale găsind o *„pace adîncă, imobilitate și nu știu ce dezolantă cucernicie*'', iar în compoziții *„omul apare parcă încremenit de surprindere și îndoială*'' — „Dreptatea'', 25 ianuarie 1924; *„o forță artistică*'' — „Universul literar'' 13 februarie 1927), Leon Biju *(„unul dintre cei mai înzestrați artiști din generația noastră*''..., *„un talent de rasă*'' — „Universul literar'', 13 februarie 1927), Corneliu Medrea (în nuduri are *„o feciorelnică puritate*'' și este un artist de *„o sensibilitate puternică și curată, aproape mistică*'' — „Universul literar'' 17 aprilie 1927), Hans Eder *(„unul dintre cei mai înzestrați artiști*'' — „Universul literar'', 23 mai 1926), Francisc Șirato *(„la el culoarea este statornic dramatică*'' și imprimă tablourilor o atmosferă de *„distincțiune gravă și solemnă*'' — „Universul literar'', 16 mai 1926), Oscar Han *(„are o viziune amplă, simplicitate solemnă, expresiune adecvată și definitivă, simț și forță sculpturală*'' — „Universul literar'', 22 mai 1927), Rudolf Schweitzer — Cumpăna (îi laudă și îi critică deopotrivă creația — „Universul literar'', 19 decembrie 1926 și „Dreptatea'', 12 decembrie 1927), Henri Catargi *(„frumoase licăriri de viziune quasiclasică și o nobilă liniște cromatică*'' — „Universul literar'', 16 mai 1926), Vasile Popescu *(„unul din cele mai harnice și mai disciplinate talente din ultima generație*'' — „Cuvîntul'' 4 aprilie 1928).

Pe alți tineri artiști, deși le recunoaște talentul, îi critică mai aspru pentru lucrările lor: Lucia Demetriade Bălăcescu („Universul literar'', 13 iunie 1926; „Cuvîntul'', 18 octombrie 1930), Corneliu Michăilescu („Universul literar'', 30 mai 1926), Adam Bălțatu („Universul literar'', 30 mai 1926), Ștefan Constantinescu („Cuvîntul'', 15 februarie 1928), Horațiu Dimitriu („Cuvîntul'', 8 februarie 1928), Henri Daniel („Universul literar'', 6 iunie 1926).

● Romancierul CEZAR PETRESCU (1892—1961), foarte cunoscut și apreciat ca gazetar pentru articolele sale politice și literare extrem de critice, ține să-și exprime opiniile și în domeniul artelor plastice, colaborînd în acest sens cu articole și cronici plastice la ziarele „Cuvîntul'' (1925—1927) și „Curentul'' (1928).

Mai multe articole redau fie indignarea criticului față de poziția obtuză a oficialităților la unele inițiative ale artiștilor, fie entuziasmul lui datorat prezenței unor pictori și sculptori în expoziții de peste hotare. Cronicile plastice au menirea — în intenția autorului — de

a scoate cît mai în evidență creația artiștilor care reprezintă autenticele valori plastice.

Stilul cursiv și alert, majoritatea observațiilor juste și clar expuse fac interesante cronicile și articolele sale, dar nu pot ascunde lipsa unui gust critic cert și uneori a unui criteriu subiectiv în enunțarea unor judecăți de valoare. Apreciem însă efortul scriitorului de a se implica și contribui prin scrisul său la dezvoltarea mișcării artistice prin ce avea, atunci, ca mai valoros.

Din generația artiștilor consacrați îl apreciază în mod deosebit pe Theodor Pallady, remarcînd în tablourile acestuia *„unitatea de atmosferă"* de excepție, precum și *„o biruință a sincerității și a purității"* („Cuvântul", 30 martie 1925). Pictorul care întruchipează toate speranțele viitoare ale picturii românești contemporane este socotit I. Theodorescu-Sion *„unul dintre cei mai vrednici și mai talentați pionieri ai acestui autohtonism artistic"*, căci *„elementul autohton, tradiția și atmosfera plastică românească se sprijină aici pe iconografie, pe vechiul meșteșug al zugravilor, pe culoarea și desenul scoarțelor și al țesăturilor"* („Curentul", 12 martie 1928).

Urmează, la o anumită distanță, Ștefan Dimitrescu, (într-unele lucrări *„mici capodopere"* cu un dramatism adînc uman — „Curentul", 12 martie 1928); Nicolae Tonitza *(„un desenator desăvîrșit"* — „Curentul", 16 februarie 1928, și un *„mare maestru al culorii"* — „Curentul", 12 martie 1928); Francisc Șirato *(„tiranizat de autocritică și conștiinciozitatea aspră pînă la automatizare"* — „Curentul", 12 martie 1928); Marius Bunescu *(„rămîne un succesor al impresionismului"* — „Cuvântul", 11 martie 1926).

După ei reține, ca virtuali artiști ai viitorului, pe Lucia Demetriade Bălăcescu *(„e virilă, cutezătoare și pare a găsi o mască voluptate în violentarea gustului public comun* — „Curentul", 22 februarie 1928), Aurel Băeșu *(„un peisagist talentat"* — „Curentul", 3 septembrie 1928) și Horațiu Dimitriu *(„un talentat decedat prea tînăr"* — „Cuvântul", 7 martie 1926).

În sculptură îi atrage atenția doar creația prietenului său Oscar Han, care este „înrudit" în figurinele feminine cu Maiyoll („Cuvântul" — 12 și 14 februarie 1925).

Săgețile criticii sale sînt rare și adresate îndeobște unor grupuri de artiști ca cei de la societatea Cercul artistic, exponenta unei *„mediocrități anchilozată"* („Cuvântul", 5 martie 1925) sau a artiștilor decoratori de genul lui Brumărescu („Cuvântul", 13 septembrie 1925).

● Prin folosirea interviurilor, IOAN MASOFF (1904—1976) răspunde, pe de o parte, interesului cititorilor ziarului „Rampa" de a cunoaște părerile pictorilor și sculptorilor în problemele spinoase care frămîntau mișcarea artistică a vremii, iar, pe de altă parte, celor în cauză de a-și expune opiniile public.

Întrebarea la care au răspuns mai toți cei intervievați a fost cea referitoare la utilitatea și rostul criticii de artă. Răspunsurile au fost extrem de variate și majoritatea artiștilor au ținut să sublinieze trăsături necesare criticului: competența și obiectivitatea. Ipolit Strîmbulescu afirmă că este pozitivă pentru artist, dar cu condiția „să fie judicioasă și să vie de la oameni competenți:; Dimitrie Paciurea susține că *„o critică dreaptă și inteligentă e firească și necesară artei"*, inclusiv artistului. Aceeași părere o împărtășește și Gheorghe Petrașcu: *„sfaturile bune și sincere nu pot fi decît de un real folos pictorilor și sculptorilor"*.

Alți artiști cred necesară critica de artă, în primul rînd, spre folosul publicului, sau în exclusivitate numai lui. Francisc Șirato se pronunță: *„cred în serviciul pe care critica îl poate aduce publicului și artiștilor prin lumina pe care o proiectează asupra operei de artă, contribuind astfel la o apropiere întîi și o înțelegere reciprocă pe urmă. Artistul se naște cu calități și defecte fatale"*. Traian Cornescu este ferm convins: *„critica nu se adresează artiștilor ci publicului la a cărui educație contribuie bineînțeles cînd e făcută de oameni competenți"*. Marcel Iancu este mai ambiguu: *„Critica este intermediarul care la ivirea neînțe-*

legerilor între raţiunea comună şi artă trebuie să facă pe interpretul prescriind medicaţia publicului cu linguriţa sau cu linguroiul. Peste tot ca soseşte şchiopătînd, după spartul tîrgului".

Negativişti în ceea ce priveşte aportul criticii pentru artişti sînt Marius Bunescu *(„Creatorului nu-i poate aduce nici un serviciu")*, Oscar Han *(„Un artist creează în afară de formule şi critică")* şi Ion Theodorescu Sion *(„... deloc")*.

În schimb, Miliţa Pătraşcu arată folosul comercial al criticului pentru artistul lăudat. Critica aduce, menţiona sculptoriţa, *„un sprijin enorm de mare căci... fără un număr de bune critici nu poţi spera să intri ca expozant în vreuna din galeriile de artă din Europa"*. Tot sub aspect comercial vede rostul criticii şi M. H. Maxy. El apreciază, fie şi maliţios, pe cronicarii care, colaborînd la marile cotidiene, laudă fără distincţie pe toţi artiştii: *„Da, cînd sînt scrise de Fulmen şi Olimp Grigore Ioan"*.

Dacă cei mai mulţi dintre cei intervievaţi sînt împotriva exceselor artei moderne, Gh. Petraşcu răspunde grav că *„omul de talent va face lucrări de seamă"* indiferent cum va fi etichetat; Marius Bunescu susţine, printr-un subterfugiu, că aceasta n-are viitor, întrucît, *„Picasso... a ajuns de curînd la Ingres"*; Ipolit Strîmbulescu declară cinstit că despre curentele noi în artă *„nu pot să vorbesc, fiindcă nu le înţeleg"*. Mai aspru decît pictorii academici, cei mai vajnici duşmani ai „artei avangardiste", se pronunţă Ion Theodorescu Sion, socotit, la acea dată, de mulţi critici, un reprezentant de seamă al specificului naţional în pictura românească: *„Cubismul e un surogat cu care se mai îndeletnicesc şi astăzi cîţiva farseuri incorigibili probabil la neputinţa sensibilităţii lor plastice în faţa naturii"*. Dar cel mai inteligent răspuns şi cel mai documentat în apărarea artei avangardiste este al lui Marcel Iancu, care aduce ca suprem argument al viitorului artei moderne valoarea incontestabilă a creaţiei maestrului Brâncuşi în acest spirit.

O întrebare care a fost evitată cu tact de mai toţi artiştii intervievaţi s-a referit la indicarea numelor artiştilor pe care îi cred a reprezenta atunci arta românească. A răspuns prompt doar Fritz Storck (numindu-i pe N. Grigorescu, Ioan Andreescu, Şt. Luchian, Gheorghe Petraşcu şi Dimitrie Paciurea). La întrebarea *„cine v-a influenţat la debut"*, cîţiva s-au mîndrit cu iluştrii lor profesori (Kimon Loghi, Ipolit Strîmbulescu), alţii au răspuns că i-a cucerit impresionismul (I. Theodorescu Sion, Marius Bunescu), dar cel mai categoric răspuns negativ în această privinţă a fost al lui Gheorghe Petraşcu, deşi Ioan Massoff făcuse aluzii la o influenţă grigorescianâ, ceea ce era adevărat.

Interviurile luate de Ioan Massoff constituie un document important al vremii, prin varietatea şi bogăţia informaţiei, care nu şi-a pierdut valoarea de inedit, nici în prezent şi îi dau autorului dreptul de a fi inclus printre cronicarii de artă care s-au relevat pozitiv în activitatea lor.

RÉSUMÉ

Oh présente un critique d'art (N. N. Tonitza), et deux chroniqueurs (Cezar Petrescu et Ioan Massoff), qui se sont affirmés dans la presse de Bucarest de 1924 à 1930.

N. N. Tonitza expose ses idées plus fermement et plus directement qu'autrefois et le langage qu'il utilise, bien qu'enveloppé dans une forme, aussi littéraire que possible, est plus tranchant plus mordant, parfois même virulent et des fois particulièrement vitriolant. La compétence professionnelle, la justesse de ses opinions et observations l'imposent comme l'un des critiques les plus représentatifs de l'époque, mais l'éclat de sa gloire en tant que peintre a partiellement ombragé celle de critique.

Le romancier Cezar Petrescu tout aussi apprecié comme journaliste, tient à exprimer aussi ses opinions dans le domaine des arts plastiques. Ses observations justes et clairement exposées rendent ses chroniques intéressantes, on y apprécie l'effort de l'écrivain de s'impliquer et de contribuer par son écriture au développement du mouvement artistique.

L'écrivain et l'historien d'art Ioan Massoff utilise avec adresse les subtilités de l'interview afin de rendre connus les artistes qui promouvaient l'art traditionnel et de présenter leur création et biographie.

PREMIILE ACORDATE DE ZIARUL „MINERVA"

MIHAI NICULĂESCU

În primii ani ai secolului nostru, în multitudinea cotidienelor ce oglindeau larga paletă de curente și opinii din viața social-economică, politică și culturală din România, un loc aparte l-a ocupat, cel puțin în primii ani de apariție, ziarul „Minerva". Apare la sfîrșitul anului 1908, la inițiativa unui grup de ziariști și scriitori de prestigiu, avînd în frunte pe scriitorii Ion Slavici, Ion Scurtul, fost redactor la ziarul „Dreptatea". Prin pana redactorilor și colaboratorilor săi, ziarul își propunea să oglindească în paginile sale interesele unor largi categorii și pături ale societății românești. În articolul intitulat *Cuvîntul nostru*, publicat pe prima pagină a primului număr al ziarului, se evidenția faptul că noul organ de presă, înființat ca jurnal al intereselor generale, va urmări ca publicul să fie ținut la curent cu tot ce se întîmplă în țară și străinătate, urmărind atent mișcările din viața lucrătorilor, a reuniunilor de la sate, mișcarea culturală a întregului neam, subliniindu-se intenția autorilor ca el să devină un ziar popular și național în cel mai larg înțeles, *„punînd mai presus de toate cauza culturală a întregului neam românesc"* („Minerva", an 1, nr. 1, 13 dec. 1908).

În mare, programul va fi respectat, articolele, comentariile, informațiile și știrile publicate alcătuind o frescă a evenimentelor interne și externe din acea vreme. Această activitate bogată, cu largă priză la public va fi întreruptă brusc la începutul primului război mondial, cînd profilul cotidianului este schimbat ca urmare a cumpărării lui de către agenți ai spionajului austro-german. După această dată, 1914, pînă în 1916, cînd „Minerva" își întrerupe apariția, vor fi prezentate fapte și evenimente prin prisma intereselor Puterilor Centrale, dispariția jurnalului de pe firmamentul presei românești fiind consecința logică a acestui eveniment.

Pentru a atrage cît mai mulți cititori, dar mai ales cumpărători, la scurt timp după apariție, redactorii ziarului vor oferi premii în obiecte de valoare, prin trageri la sorți săptămînale, pe baza talonului de participare tipărit în paginile publicației. Participau la trageri abonații și cititorii ziarului. Pentru un abonament de un an, șase luni sau 90 de zile se ofereau importante premii. Un abonat putea participa la 7 trageri pe lună sau de 84 de ori pe an, de 18 ori în 6 luni, de, respectiv, 9 ori în 3 luni. Tragerea la sorți avea loc, de obicei, în sala de depuneri a „Minervei" și se făcea de către persoane oficiale desemnate din timp („Minerva", 16 iulie 1909). Numele cîștigătorilor, uneori cu fotografia lor, și premiile erau publicate în paginile ziarului.

În numerele 52 și 55, din 6 și 9 februarie 1909, sînt anunțați cititorii și abonații că vor fi acordate premii începînd cu data de 15 februarie. În numărul 138, din 5 mai, pentru prima dată se publică numele cîștigătorilor și bunurile cîștigate. Aflăm că duminică, 8 mai 1909, s-au împărțit, printre altele, opt ceasuri. Un ceas de damă a fost cîștigat de un elev, unul de aur a fost cîștigat de poetul D. Anghel, care și-a dăruit propriul ceas de argint bunului său prieten St. O. Iosif, un alt ceas, de argint, a revenit unui inginer etc.

Premierea va continua în fiecare lună, după același sistem, cu publicarea cîștigurilor și cîștigătorilor, numărul și calitatea premiilor fiind din ce în ce mai substanțiale, în măsură să atragă tot mai mulți cititori. Vor fi oferite: ceasuri de buzunar din aur și argint, ceasuri deșteptătoare, ceasuri de birou, ceasuri statuete, pendule, produse de serie, mărci cunoscute din Elveția, Germania și Franța. Sînt acordate astfel: patru ceasornice

Fig. 1

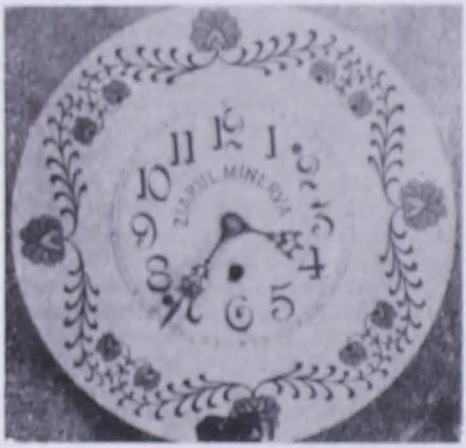


Fig. 2

încadrate cu lemn de nuc, avînd fiecare cîte două sonerii numite și „Deșteptătoare telegraf", („Minerva", 12 iulie 1909). O pendulă „Moară olandeză", cinci ceasuri marca „Baby alarm" și două deșteptătoare „Réveille-matin", un ceas marca „Erwartung", montat pe o figurină alegorică reprezentînd așteptarea, alături de simbolul așteptării cu neînduplecatul măsurător al timpului, sugerat de bustul unei fete cu părul despletit care se sprijină pe cadranul ceasului („Minerva", 21 februarie 1911). Cu altă ocazie, erau oferite: un ceas de masă din metal oxidat, avînd deasupra o vulpe în mers cu prada în gură, un ceas de porțelan avînd pe postament patru capete de cai în poziția adăpatului („Minerva", 10 iulie 1913), trei pendule din lemn de mahon, care se întorc o dată la două săptămîni („Minerva", 17 martie 1913), un ceas de masă „Mistrețul", cu mecanismul montat în corpul unui mistreț de porțelan și două pendule de masă din lemn de stejar, cu întoarcere la două săptămîni, cutia pendulei fiind suspendată pe patru coloane, avînd fiecare cadranul sub un geam de cristal („Minerva" 31 mai 1915), pentru a enumera cîteva din piesele mai interesante.

Cîștigătorii vor fi din toată țara. Din județul Prahova, Ernest Hulti din Cîmpina cîștigă un ceas în formă de farfurie, I. A. Moculescu și M. Grigorescu din Sinaia — o pendulă din lemn de mahon și respectiv, un ceas deșteptător cu carcasă de lemn („Minerva", 15 martie 1910), un pendul va reveni lui Emil Dărmănescu din Cocorăștii Colț („Minerva", 17 martie 1913), pentru a da numai cîteva exemple.

Colectivul redacțional a luat hotărîrea de a comanda special în Germania ceasuri cu inscripția ZIARUL MINERVA, spre a fi împărțite cîștigătorilor, ca modalitate de a face reclamă ziarului, la aceste piese proveniența fiind cu certitudine cunoscută, fapt ce le va conferi un plus de atractivitate, mărindu-le valoarea în rîndul colecționarilor. Sînt oferite, pentru prima dată la tragerea din 11 aprilie 1910, cinci ceasuri de perete, diferite, special comandate, avînd imprimat pe cadrane numele jurnalului.

În categoria bunurilor oferite la tragerile la sorți periodice, ceasurile au fost destul de numeroase. Pe lîngă ceasornice vor mai fi acordate, de-a lungul anilor, garnituri de mobilă japoneză, mașini de cusut, gramofoane, servicii de masă, veioze, sticle de 1 kg cu „eau de cologne", bastoane pentru domni, veste pe măsura premiaților, volume din biblioteca „Minerva", instrumente muzicale etc. Remarcabil este faptul că timp de aproape opt ani premiile au fost acordate cu regularitate.

Astăzi, la peste 80 de ani de la apariția ziarului „Minerva", majoritatea cîștigurilor s-au pierdut, rămînînd doar cea-

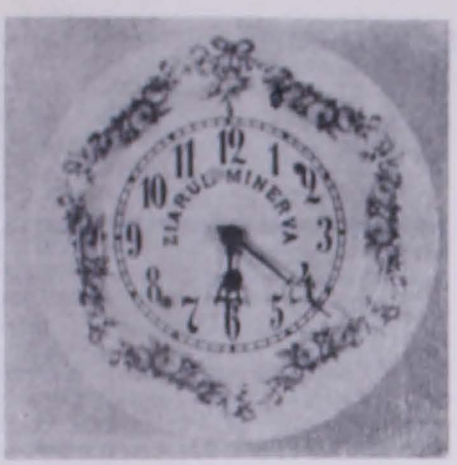


Fig. 3.

Fig. 4.

surile cu numele ziarului păstrate la colecționari, la unii ceasornicari, sau în muzee.

Muzeul Ceasului din Ploiești deține în colecțiile sale ceasornice avînd înscris numele ziarului amintit, provenite din donații și achiziții. Sînt ceasuri de masă sau de perete, cu carcasa din faianță, decorată cu motive florale sau vegetale, cu mecanismul din metal fixat pe carcasa din faianță, avînd înscris, pe cadran, deasupra axului central, cu litere de tipar, numele ziarului. În rîndurile ce urmează prezentăm patru astfel de exponate, cu mențiunea că sînt produse de serie din Germania, din metal comun, fără inscripții speciale pe mecanism.

1. Ceas de perete din faianță, în formă de farfurie, cu diametrul de 22 cm, decorat cu motive florale, colorate cu roșu, albastru și verde pe fond alb, cifre arabe, avînd sub axul central orificiul de întoarcere a mecanismului (fig. 1).

2. Ceas de perete din faianță, în formă de farfurie, cu diametrul de 22 cm, avînd pictate cîte o crenguță cu cireșe în dreptul cifrelor 12, 3, 6, 9, pe o coardă circulară continuă, orele numerotate cu cifre arabe, iar deasupra axului central este imprimat numele ziarului (fig. 2).

3. Ceas de perete din faianță pictată cu diametrul de 22 cm, în formă de farfurie, decorat cu o ghirlandă de trandafiri dispusă în formă hexagonală, cifre arabe, orificiul de întoarcere aflat sub axul central (fig. 3).

4. Ceas de perete din faianță pictată, în formă de farfurie, cu diametrul de 22 cm, cu cîte o crenguță cu flori în dreptul cifrelor 3 și 9, colorate în nuanțe de albastru, cifre arabe, avînd o floare în jurul axului central (fig. 4).

COLEOPTERE CAVERNICOLE AFLATE ÎN COLECȚIA MUZEULUI JUDEȚEAN DIN DEVA

SILVIA BURNAZ

Una dintre cele mai valoroase colecții aflate în patrimoniul secției de științele naturii a Muzeului Județean din Deva o constituie **colecția de coleoptere** cu o vechime de peste 100 de ani, rod al strădaniei naturalistului hunedorean Iosi Mallász.

În cadrul celor 33 000 de exemplare aparținătoare colecției, un loc important îl ocupă *coleopterele cavernicole*, al căror studiu a constituit preocuparea științifică de căpetenie a entomologului hunedorean.

Explorările efectuate în diferite peșteri ale județului Hunedoara, aflate în zonele carstice ale Munților Apuseni și Retezat (Retezatul calcaros), i-au oferit lui Iosif Mallász posibilitatea descoperirii unor specii și subspecii noi pentru fauna României. Acestea au făcut obiectul comunicării prezentate la Întîiul Congres al Naturaliștilor din România, ținut la Cluj în anul 1928. Menționăm în acest sens următoarele specii și subspecii aparținînd familiei TRECHIDAE:

Duvalius Mallaszi Gabriellae Mall. 1 ♂, 1 ♀, Peștera Găunoasa de la Ormindea (Munții Apuseni), 13. VIII. 1916.

Duvalius Gaali Mall — 10 ♂♂. Peștera cu Gheață de la Dilma cu Brazi (Munții Retezat), 23. VI. 1929 și 9 ♀♀, Peștera cu Gheață de la Dilma cu Brazi (Munții Retezat), 31.VII. 1927.

Sophrochaeta Reitteri Mallaszi Bokor — 20 ♂♂, 21 ♀♀. Peștera I-a de la Dilma cu Brazi (Munții Retezat), 31.VII. 1927.

Sophrochaeta Reitteri retezati Mall — 2 ♂♂. Peștera Rostovanului, 25. VI. 1927.

În colaborare cu renumiții entomologi René Jeannel și Pierre Alfred Chappuis, Iosif Mallász a întreprins cercetări faunistice și asupra zonelor carstice ale județelor Mehedinți și Gorj, în perioada 1928—1929. Rezultatul cercetărilor s-a concretizat în îmbogățirea colecției muzeale devene cu exemplare aparținînd următoarelor specii și subspecii:

Duvalius (Duvaliotes) spinifer Jeann 1♂, 2♀♀, Peștera Closani (Munții Mehedinți), 21. VII.1928, leg. Mallász.

Sophrochaeta Chappuisi Jeann — 1 ♂, 1 ♀, Peștera Muierii (Munții Paring), 13. VI. 1929, leg. Jeannel.

Sophrochaeta insignis insignis Friv. — 40 ♂♂, 45 ♀♀, Peștera Mare de la Soroniște (Munții Mehedinți), 13.VI.1929, leg. Mallász.

Tismanella Chappuisi Chappuisi Jeann — 11 ♂♂, Peștera de la Mănăstirea Tismana, 26.VII.1928 (4 ex.); 27.VII. 1928 (6 ex.), leg. Mallász; 19. VI. 1929 (1 ex.), leg. Chappuis et Winkler.

Closania inkleri elongata Jeann — 16 ♂♂. Peștera din Vîrful Lacului (Munții Mehedinți), 23. VII. 1928, leg. Mallász, și 12 ♀♀, Peștera din Vîrful Lacului (Munții Mehedinți), 16. VI. 1929, leg. Chappuis.

În colecția muzeului devean se află, de asemenea, exemplare colectate de René Jeannel și Arnold Winhler, în peșteri din Munții Apuseni: *Drimeotus Kraatzi Kraatzi Friv.* (Peștera de la Ferice—Munții Bihor); *Pholeuon proserpinae proserpinae Knirsch* (Peștera Corobana Mindrului — Munții Bihor); *Pholeuon proserpinae intermiteus Knirsch* (Peștera lui Putui — Munții Bihor); *Pholeuon Knirschi Elemeri Csiki* (Peștera de la Pereții Corlatului — Munții Bihor); *Pholeuon Knirschi breviculc* Jeann. (Peștera Scărișoara. Casa de Piatră); *Pholeuon*

Knirschi dieneri Mih. (Gheţarul de la Barsa — Munţii Bihor); *Pholeuon leptoderum leptoderum* Friv. (Peştera de la Finaţe — Munţii Bihor); *Pholeuon gracile gracile* Friv. (Peştera de la Cugliş — Munţii Pădurea Craiului), publicate de noi într-o lucrare anterioară.

Importanţa ştiinţifică şi valoarea documentară deosebită a acestor coleoptere cavernicole au constituit determinante majore pentru includerea exemplarelor aflate în colecţia muzeului devean, în patrimoniul ştiinţific al ţării noastre.

BIBLIOGRAFIE

CĂLINESCU R., 1969, *Biogeografia României*, Edit. Ştiinţifică, Bucureşti

DECU V., 1962—1963, *Originea şi răspîndirea coleopterelor troglobii Bathysciinae (Catopidae) şi Trechinae (Trechidae) din peşterile României*, în „Lucr. Inst. Speol. «Emil Racoviţă»", tom I — II, p. 437—457, Bucureşti

GHEŢE Silvia, 1983, *Specii de coleoptere cavernicole (Fam. Trechidae şi Catopidae, ord. Coleoptera) aflate în colecţia entomologică a Muzeului Judeţean din Deva*, în „Sargetia", vol. XIII, p. 149—156, Deva

JEANNEL, R., 1923, *Étude préliminaire des Coléoptères aveugles du Bihor*, în: „Bulet. Soc. de Ştiinţe din Cluj", tom. I, p. 411—472, Cluj

JEANNEL R., 1930, *Coléoptères cavernicoles des Carpathes méridionales*, în „Bulet. Soc. de Ştiinţe din Cluj", t. V, fasc. 2, p. 5—47, Cluj

MALLÁSZ I., 1928, *Raport preliminar despre noile coleoptere troglodite din judeţul Hunedoara*, în „Publicaţiile Muz. jud. Hunedoara", an. III — IV, p. 124—135, Deva

RÉSUMÉ

L'auteur présente les exemplaires des coléoptères cavernicoles qui se trouvent dans la collection du Musée de Deva. On mentionne les exemplaires collectées par Iosif Mallász dans les grottes du département de Hunedoara, Mehedinţi et Gorje et aussi les exemplaires collectées par René Jeanne et Arnold Winkler dans les Monts Apuseni.
Les exemplaires des coléoptères cavernicoles de la collection du Musée de Deva ont une grande importance scientifique et documentaire.

PLANTE MEDICINALE DIN JUDEȚUL HUNEDOARA COLECTATE DE PROFESORUL ALEXANDRU BORZA

MARCELA BALASZ

Printre vechile colecții ale Muzeului Județean din Deva se află un număr de 288 plante, constituind 23 planșe, provenite de la cunoscutul botanist, profesorul Alexandru Borza. Potrivit unui fascicul de inventar, planșele au fost achiziționate de la profesorul Alexandru Borza în anul 1954, ele fiind executate în 1953.

Activitatea științifică a profesorului clujean Al. Borza a cuprins o serie de zone din ținutul hunedorean sau învecinate acestui ținut printre care amintim: Munții Retezat, Munții Sureanu, dealul Cetății Deva, Pădurea Beja etc. Studiile efectuate ca și importanța științifică deosebită a unor specii de plante semnalate precum și necesitatea ocrotirii lor l-au determinat să fie din principalii inițiatori ai ocrotirii naturii din țara noastră. În anul 1930 a susținut votarea în Parlament a Legii pentru ocrotirea naturii. Pe baza acestei legi, a înființat în anul 1935 primul parc național al României Parcul național Retezat. Ca botanist, Alexandru Borza s-a ocupat de culegerea denumirilor populare ale plantelor, promovînd la noi studii de etnobotanică care au stat la baza elaborării primului dicționar etnobotanic.

În cadrul cercetărilor de etnobotanică, profesorul Alexandru Borza s-a preocupat și de practicile medicale moștenite de la strămoși. Cercetările sale au arătat că flora deosebită a țării noastre, favorizată de clima temperată, cu numeroase enclave de climat mediteranean și ca urmare diversitatea vegetației și a cunoștințelor empirice, cu caracterul lor practic, pozitiv au determinat păstrarea nestinsă, vie, a etnoiatriei aplicabile și aplicate cu toate consecințele ei. Profesorul Alexandru Borza a cules date despre plante și folosirea lor, despre rețete și descîntece, insistînd și asupra valorificării științifice.

Atenția față de etnobotanică și medicina populară este ilustrată prin faptul că între cele 23 de planșe, 5 prezintă plante medicinale culese din județul Hunedoara.

Prezentăm în continuare cele mai valoroase exemplare culese de profesorul Alexandru Borza și păstrate în colecția de botanică a Muzeului Județean Deva, respectînd modul de aranjare a plantelor stabilite de Alexandru Borza, precum și notațiile aflate pe unele plante:

1. PLANTE MEDICINALE

Verbascum thapsiforme — lumînărică, coada vacii; *Asarum europaeum* — pochivnic, pipăruș, chiperul lupului (rădăcini); *Matricaria Chamomilla* — roman, romanițele bune, mătricea (flori); *Sambucus nigra* — soc (flori); *Atropa Belladona* — mătrăgună, cireașa lupului (rădăcini); *Datura Stramonium* — laur, ciumăfae, bolândeață (frunze); *Althaea officinalis* — nalbă mare (flori); *Melilotus officinalis* — sulcină, sultină, trifoi mare (flori); *Hypericum perforatum* — pojarniță (flori).

2. PLANTE AROMATICE ȘI MEDICINALE CULTIVATE

„Toate plantele aromatice și medicinale din acest tablou se cultivă sporadic, în cantități mici, în această regiune, mai mult pentru nevoi casnice. Multe s-ar putea cultiva, cu mult folos, pe o scară întinsă, pentru nevoile industriei farmaceutice și ca medicament".

Artemisia dracunculus — tarhon; *Ruta graveolens* — rută, vinarț; *Majorana hortensis* — măgheran; *Mentha piperita* — mentă; *Melissa officinalis* — mătăcină,

roiniță; *Digitalis purpurea* — degețel roșu; *Foeniculum officiaale* — finchău; *Satureja officinalis* — cimbru; *Althaea rosea* — nalbă de grădină; *Lavandula vera* — levențică; *Nigella sativa* — negrilică, chimen-negru, „piper"; *Salvia officinalis* — jaleș bun.

3. PLANTE MEDICINALE DE CÎMP ȘI LUNCĂ

„Cele mai multe plante medicinale întrebuințate de popor ca leacuri de casă se găsesc la cîmp, adesea în pragul caselor. Multe din ele sînt de mare importanță și pentru fabricarea unor medicamente prețioase. Pentru aceea este bine să cunoaștem aceste plante și să contribuim, prin munca noastră, la valorificarea lor.

Unele sînt veninoase, cum sînt brândușa, măsălarița, colțarii, pentru aceea trebuie să fim băgători de seamă cînd culegem și le uscăm, ca medicament să le folosim numai după prescripție medicală".

Taraxacum officinale — păpădie, păpălungă, părăsita găinilor (frunze, rădăcini); *Valeriana officinalis* — odolean, gușa porumbului (rădăcini); *Claviceps purpurea*-colțuri, pintenul secării, clonții babei (scleroți din spicul de secară); *Ononis spinosa* — osul iepurelui, adudul calului (rădăcini tăiate în bucăți); *Symphytum officinale* — tătăneasă, iarba lui Tatin (întrebuințată de popor pentru vindecarea rănilor); *Centaurium umbellatum* sau *Erythrea centaurium* — potroacă, fierea pămîntului, floare de friguri (iarba); *Leonurus cardiaca* — talpa gîștii, creasta cocoșului (iarba); *Adonis vernalis*-rușcuță de primăvară, dediței galbeni (iarba); *Achillea millefolium* — coada șoricelului (florile); *Hyosoyamus niger* — măsălariță, nebunariță (frunze, flori); *Equisetum arvense* — coada calului, părul porcului (iarba întreagă uscată).

4. PLANTE MEDICINALE DE PĂDURE

„Aici sînt prezentate cîteva dintre plantele medicinale care cresc prin pădurile noastre de deal și coline. Unele sînt cunoscute și întrebuințate ca leacuri de casă; toate sînt însă cerute și căutate de instituțiile sanitare, în primul rînd de P.L.A.F.A.R pentru a prepara din ele droguri, medicamente, ceaiuri. De la plante medicinale se recoltează diferite părți (indicate în paranteze la numele fiecărei plante), se usucă și se predau la depozitele respective".

Organum vulgare — șovîrf, șoloviț, milet (iarbă); *Primula officinalis* — ciubotica cucului, aglicei, anglicei (rădăcini); *Prunus spinosa* — porumbar cu porumbele (flori); *Melissa officinalis* — mătăcină, buruiana stupului, roiniță, iarba stupilor (frunze, iarbă); *Convallaria majalis* — mărgăritărei (iarbă, flori); *Rubus caesius* — rug de mure (frunze); *Tilia tomentora* (argentea) — teiul argintiu (flori cu bractee); *Tilia cordata* — teiul (flori fără bractee); *Agrimonia Eupatoria* — turiță mare (iarba); *Pulmonaria officinalis* — plumînărică, cusrișor (frunze); *Dryopteris Filix-mas* (Nephrodium-Polystichum) — ferigă, iarba șarpelui, spata dracului (rizomi).

5. PLANTE MEDICINALE DE MUNTE

„Plantele de leac reprezintă o mare bogăție a țării. Un număr foarte mare de plante medicinale cresc sălbatic, altele se cultivă.

Planșa aceasta prezintă cîteva plante medicinale ce se găsesc prin munții Regiunii Hunedoara. Este bine să ne îndeletnicim cu strîngerea și uscarea lor, după instrucțiunile cuprinse în cărți de specialitate. După numele fiecărei plante, am indicat părțile care trebuie recoltate și predate la depozitele P.L.A.F.A.R. sau pot fi întrebuințate ca leac de casă".

Veratrum album — strigoaie, steregoae (rădăcini); *Lycopodium clavatum* — brînca ursului, pedică (spori, iarbă); *Iniperus communis* — ienupăr, jnepeni (fructe); *Aconitum Napellus* — omeag, omac (tubere); *Euphrasia stricta* — silur, buruenuță (iarba odinioară folosită ca leac de ochi); *Potentilla Tormantilla* — scrîntitoare (rădăcini); *Betula verrucosa* - *măstăcan* (muguri); *Rubus idaeus* — smeurar (fructe); *Vaccinium Myrtillus* — afine (frunze, fructe); *Centraria islandica* — mușchi de munte, m. creț (licheni întregi); *Vaccinium Vitis*-idaea-coacăze, merișor (frunze).

MUZEUL TEATRULUI DIN IAȘI — DATE PRIVIND ISTORICUL ȘI STRUCTURA PATRIMONIULUI

GEORGETA ȚURCANU

După cum se știe, Muzeul Teatrului din Iași a fost inaugurat la 14 decembrie 1976, dar gînduri pentru înființarea unui astfel de muzeu au fost formulate cu mulți ani în urmă. În 1938, Petru Comarnescu, în calitate de inspector în Direcția generală a teatrelor, efectuînd un control la Teatrul Național din Iași, insera printre concluziile din raportul său recomandarea de a se manifesta mai multă grijă în conservarea zestrei obiectelor de recuzită și a decorurilor, numindu-le *„adevărate documente ce trebuiesc păstrate pentru un eventual muzeu al teatrului"* (Fond P. Comarnescu, în Muzeul Județean Suceava, inv. 1970). Peste ani, sămînța aruncată de acest om de aleasă cultură a dat roade. Un prim pas l-a făcut actorul Remus Ionașcu, iubitor al teatrului, care a inceput să adune relicvele actorilor înaintași, reușind să înjghebeze un nucleu muzeal în foaierul Teatrului Național, în anul 1956. Existența acestuia a fost însă de scurtă durată, obiectele au fost strînse și transportate de la Teatrul Național la Palatul Culturii, unde au fost depozitate, o vreme, în condiții necorespunzătoare. De-a lungul anilor, de această colecție au răspuns muzeografii S. Teodoru, M. Paradais și G. Țurcanu.

Pledoarii pentru înființarea unui muzeu de teatru la Iași au fost cele două expoziții de fotocopii și documente originale, evocatoare ale tradițiilor teatrului ieșean, prima organizată în 1966, în sala Victoria, cu prilejul sărbătoririi a 150 de ani de la primul spectacol în limba română, a doua, în 1971, în foaierul Teatrului Național, cu ocazia împlinirii a 75 de ani de la inaugurarea clădirii teatrului.

Convingătoare memorii, pornite de la nivelul conducerii Teatrului Național ieșean, au slujit același nobil scop, de cinstire a înaintașilor prin înființarea muzeului.

Odată cu crearea Secției de literatură în cadrul Complexului Muzeistic Iași, cu sediul în Casa „V. Pogor", preocupările pentru conceperea muzeului au fost și mai vizibile. Acestea s-au concretizat în destinarea unui spațiu, cu putere de evocare — Casa „V. Alecsandri", intrată în proces de restaurare, precum și completarea schemei cu un post de muzeograf (aprilie 1971), care să se ocupe efectiv de organizarea muzeului.

Urmare acestor noi condiții, are loc transportarea colecției din Palatul Culturii la Casa „V. Pogor" și începerea acțiunii de dezvoltare a nucleului muzeal existent cu noi mărturii ale vieții teatrale din Moldova, în paralel cu activitatea de concepere a tematicilor de principiu și desfășurată.

Cum recepția Casei „V. Alecsandri" s-a făcut în 1974, în acest an are loc și mutarea colecției de la Casa „V. Pogor" în noul local, împreună cu a personalului încadrat pentru muzeul respectiv (s-au mai obținut, între timp, un post de muzeograf-conservator și două posturi de supraveghetor).

Deschiderea oficială a avut loc în ziua de 14 decembrie 1976, eveniment înscris

Artista Aglae Pruteanu, una din stelele scenei ieşene

în paleta manifestărilor prilejuite de sărbătorirea a 160 de ani de la primul spectacol în limba română. Dar, inaugurarea muzeului a fost precedată de o intensă activitate pentru constituirea patrimoniului, întocmirea tematicilor, colaborarea cu I.S. „Decorativa", din Bucureşti.

Alcătuirea patrimoniului a reprezentat o muncă interesantă, dar şi anevoioasă — depistarea mărturiilor de istorie a teatrului, cu elementul lor inedit, oferind satisfacţii profesionale neaşteptate. Pentru a releva dinamica creşterii colecţiilor este necesar să precizăm care era situaţia acestora în anul 1971, cînd a început, de fapt, acţiunea autorizată de organizare a muzeului, prin destinarea unei scheme şi a unor fonduri de achiziţii şi deplasări. Astfel, inventarul muzeului, la acea dată, indica cifra 4003, aceasta constînd din 1389 originale, 2547 fotocopii (majoritatea fiind folosite la cele două expoziţii aniversative) şi 67 facsimile.

Categoria originalelor era formată din acte cu caracter administrativ: cereri şi contracte ale actorilor, afişe şi programe, cărţi şi fotografii, obiecte memoriale şi obiecte de artă cu valoare documentară şi artistică — picturi şi sculpturi cu portrete ale actorilor. Subliniem că acestea au făcut parte din zestrea Teatrului Naţional, unele donate de actori de-a lungul vremii, altele adunate de actorul R. Ionaşcu.

O anume strategie, în munca de depistare de noi valori, a făcut ca acest nucleu iniţial să se dezvolte simţitor cu un număr de 2820 exponate, în perioada anilor 1971—1984. Principalele surse de îmbogăţire a patrimoniului au fost: actorii în viaţă, descendenţii direcţi sau colaterali ai actorilor şi scriitorilor dramaturgi (fii, nepoţi, unchi, strănepoţi), prietenii şi cunoscuţii acestora, colecţionarii particulari, colecţiile de stat. În privinţa formelor de realizare, menţionăm: donaţia, achiziţia, transferul. Aproape fiecare obiect ajuns în muzeu îşi are propria lui poveste, noi, însă, ne vom limita să prezentăm acest aspect foarte pe scurt. Primele obiecte intrate în muzeu, în 1971, au aparţinut artistului Ştefan Ciubotăraşu, răpus prematur, în vara anului 1970. De la soţia acestuia, Aurelia Ciubotăraşu, au fost achiziţionate obiecte personale (ceasul şi ochelarii de vedere ai artistului), manuscrisele unor poezii, caietul cu schiţe pentru diferite roluri, basorelieful, în gips, cu portretul actorului, executat de V. Florea.

Au urmat apoi donaţiile şi ofertele actorilor în viaţă, posesori de mărturii ale unei lumi şi ale unei vieţi trăite intens: Sorana Ţopa, Marioara Davidoglu, Any Braesky, Margareta Baciu, Silvia Ionaşcu, Florica Damian Bulgaru, Aurel Ghiţescu, Nicolae Veniaş, Ion Buraga, Ilie Doroşcanu, Costache Sava.

Într-o besactea de familie a Anyei Braesky au fost descoperite podoabe ale marei tragediene Agatha Bârsescu — (diademă, pafta, cordon bătut cu mărgele) fotografii cu dedicaţii şi autograful ilustrei artiste, două scrisori de consolare trimise tinerei artiste ieşence, în anul 1937, cînd acesteia îi murise soţul, artistul Bruno Braesky. De la actorul Ion Buraga, finul

Costume purtate de artiștii Aglae Pruteanu și State Dragomir în „Fîntîna Blanduziei", la deschiderea Teatrului Național din Iași în 1896

Costum purtat de actrița Aglae Pruteanu în rolul Marguerite Gauthier din „Dama cu camelii" de Al. Dumas-fiul

Agathei Bârsescu, a fost recuperată o frumoasă pereche de cercei din ametist cu montură de aur, folosiți de celebra tragediană, prima artistă română care a debutat în 1883 pe scena Burgtheaterului din Viena. Demersurile către ceilalți actori, amintiți mai sus, s-au concretizat într-un fond valoros de documente și obiecte personale, unicat, din care selectiv semnalăm: scrisorile actorilor Aglae Pruteanu și George Vraca, descoperite la artista Sorana Țopa din București, datate 1926 și 1960; două caiete manuscris ale actorului Aurel Ghițescu cu piesa „Cyrano de Bergerac" (în care a jucat rolul titular) și „Însemnări de teatru", Paris, 1924, medaliile acestuia; o scrisoare autografă a Otiliei Cazimir către M. Davidoglu din 17 august 1946, caricatura Marioarei Davidoglu în execuția lui V. I. Popa, cartea Luciei Sturdza-Bulandra „Amintiri, amintiri" cu dedicația și semnătura autografă a autoarei; afișele spectacolelor susținute la Iași, în timpul războiului (1917—1918), de către teatrele din București, Craiova și Iași, două programe ale turneului Național ului ieșean în Moldova, Bucovina și Basarabia din 20 iunie — 20 iulie 1943, o suită de fotografii cu scene din piesele interpretate de actorii mai sus menționați.

Artista Agatha Bărsescu în rolul Medeei, fotografia a fost dedicată, în semn de prietenie, actorului Aurel Ghițescu, în 1928

Descendenții direcți sau colaterali au format o altă cale de întregire a patrimoniului. Soțiile actorilor C. Ramadam, Ion Sava, C. Tănase, Sică Alexandrescu, Aurel Ghițescu, Aurel Munteanu, Miluță Gheorghiu, fiul scriitorului V. I. Popa, al actorului Petre I. Sturdza, strănepoata marelui artist M. Millo și o descendentă a scriitorului Costache Negri ne-au transmis un prețios fond documentar și memorial, menit a pune în relief contribuția acestora la dezvoltarea teatrului românesc.

De la veșnic tînăra și entuziasta Aneta Ramadan, acum în vîrstă de 90 de ani, călăuză de preț în aflarea comorilor trecutului au fost obținute decorațiile artistului, manuscrisul prelucrării piesei „Mireasa din Tărăscău", manuscrisul Otiliei Cazimir: „Costache Ramadan al nostru", obiecte de pescuit și de grimă, fotografii, două reușite autocaricaturi color, elocvente pentru talentul de desenator al artistului.

De la Lidia Sava, soția ingeniosului regizor Ion Sava, din București, care a păstrat cu minuțioasă grijă arhiva personală a soțului ei, muzeul s-a îmbogățit în 1973 cu manuscrisele pieselor originale „Lada" și „Bimba-bimba", ciclul schițelor de decor reprezentînd cele cinci acte ale piesei „Hamlet", ca și portretele actorilor Margareta Baciu, Vasile Boldescu, Aurel I. Maican — realizate în tehnici diferite, ilustrative pentru arta de caricaturist și portretist a artistului. O mască folosită în piesa „Machbeth" — expusă, ca și celelalte obiecte, în vitrina „Ion Sava" a muzeului — amintește de spectacolul experimental inițiat de originalul regizor. Importante exponate au fost depistate și la Virginia Tănase, domiciliată în București. Fostă artistă în ansamblul „Cărăbuș", condus cu atîta măiestrie de marele comic de pe meleagurile vasluiene, C. Tănase, ea a păstrat amintirile soțului, din care au luat drumul muzeului din Iași caricatura lui C. Tănase de Mircea Șeptilici, două cărți de vizită de la Cincinat Pavelescu și George Vraca cu dedicațiile și autografele acestora, din anii 1933 și 1942, un lot de fotografii originale cu aspectele din spectacole.

Relevăm și colecția de documente achiziționată de la Aurelia Alexandrescu, soția pasionatului om de teatru, Sică Alexandrescu. Iubitor al lui Caragiale și interpret al eroilor creați de acesta, Sică Alexandrescu a căutat urmele dramaturgului și atunci cînd le-a aflat, le-a acordat prețuirea. Menționăm, astfel, cartea poștală scrisă și semnată de Caragiale către Paul Zarifopol, expediată din Berlin, un plic cu dedicația și autograful marelui dramaturg datat 1912. La acestea, se adaugă un impresionant număr de afișe din anii 1885, 1892, 1902, 1915, 1945, 1946. Unele din acestea, imprimate pe mătase, au un aspect deosebit, fiind unicate. Este vorba de afișul piesei „D-ale Carnavalului", din 1885 și afișul în limbile franceză și rusă al unui spectacol dat de celebra artistă franceză Sarah Bernhardt, în 1892. De la Sorin Popa, fiul și moștenitorul unic al dramaturgului și omului de teatru V. I. Popa, a fost achiziționat un fond documentar, în mare parte inedit: manuscrisele unor piese și studii de teatru, desene, corespondență. Printre manuscrise cităm: monografia satului „Dodești", piesele „Efraim și avionul lui", „Nastase", „Sfînta Vineri", „Insula leneșilor" și studiile „Teatrul sătesc",

„Necesitatea teatrului sătesc", „Dicții". Talentul de caricaturist al dramaturgului este ilustrat prin schițele sale în creion — autoportrete și portrete ale unor personalități din viața cultural-artistică și politică a României dintre cele două războaie mondiale.

Un alt fond a fost depistat la fiul artistului Petre Sturdza din București, achiziționat între anii 1973—1976. Artist de frunte al teatrului din București, Iași și Cernăuți, P. Sturdza a fost apreciat pentru creația rolurilor din dramele lui Ibsen, pentru traducerile din acest autor și pentru volumul său de amintiri.

Colecția de artă a muzeului s-a întregit cu bustul de bronz al artistului P. Sturdza în execuția sculptorului Oscar Spălthe, portretul soției, artista Alice Sturdza, de D. Negoșcanu (ulei), portretul actorului Matei Millo de P. Zarnecky (ulei). Un însemnat număr de piese de teatru, traduse, interpretate sau create de P. Sturdza, aflate în manuscris, dactilografiate sau tipărite, unele cu adnotări și indicații de regie, fotografii și scrisori din care relevăm cele ale Agathei Bârsescu și ale regizorului Petre Gusti, din 2 ianuarie 1937 și respectiv 31 ianuarie 1937, au sporit considerabil zestrea muzeului.

Descoperirea urmelor marelui actor Matei Millo a fost o revelație. Este vorba de strănepoata acestuia, Maria Millo, din București, care ne-a oferit spre achiziție valoroase obiecte: un șal de lînă fină (cașmir) cu motive turcești, folosit de artist în rolurile travesti, ștampila cu semnătura artistului din timpul directoratului la Teatrul Național din București, un țigaret de chihlimbar, o cafetieră din argint, o masă stil Boullée, din lemn de trandafir, cu motive florale intarsiate, o oglindă de cristal hexagonală. Piese ce au aparținut Elenei și lui Costache Negri, aflate în posesia unei urmașe a acestei familii, Voiculescu Dafina, moștenite de la străbunica sa, Zulnia, sora Elenei și a lui Costache Negri, căsătorită cu caimacanul Vasile Sturdza, au intrat, de asemeni, în colecțiile muzeului. Astfel șalul de dantelă Valenciennе primit în dar de Elena Negri de la poetul Vasile Alecsandri, vasul de alamă gravat manual adus de la Constantinopol de C. Negri sînt impresionante.

O descendentă a familiei Gh. Grecranu, Ileana Sturdza, ne-a oferit o surpriză dintre cele mai rare: o frumoasă oglindă de masă din cristal și argint, care a aparținut autenticei Coana Chirița, boieroaica Anastasia Balș, căsătorită Grecranu, imortalizată, cu atîta măiestrie de dramaturgul V. Alecsandri în piesele sale.

Tot prin intermediul descendenților, patrimoniul a fost întregit cu importante piese privind personalitățile vieții muzicale românești — compozitori, artiști lirici.

De la strănepoata lui Ciprian Porumbescu, profesoara Nina Cionca, au fost achiziționate manuscrisul partiturii operetei „Crai Nou" („Potpouris de opereta Crai-Nou"), lavaliera tînărului compozitor, fragmente dintr-un lucru de mînă executat de Bertha Gorgon, fotografii originale, manuscrise și scrisori inedite ale preotului-povestitor Iraclie Porumbescu, tatăl lui Ciprian.

Prin bunăvoința profesoarei Lucia Burada, fiica istoricului de teatru, violonistului și etnografului Teodor T. Burada, muzeul a intrat în posesia unui rar și bogat fond. Se remarcă, dintre obiectele personale, inelul de aur cu piatră „spumă de mare", cununa de lauri primită cu prilejul jubileului de 50 de ani de activitate artistică, sărbătorit în 1904, cele 38 medalii conferite artistului și muzicologului cu diferite ocazii. Afișele și programele adunate de pasionatul cercetător au o valoare documentară excepțională, ele refac, în general, istoria muzicală a Iașului, ilustrînd momente semnificative din activitatea concertistică a lui T. T. Burada — turnee întreprinse în țară și peste hotare din dorința de a face cunoscut farmecul muzicii românești în lume.

O altă sursă de recuperare a valorilor dint trecut au constituit-o prietenii și cunoscuții marilor personalități. Astfel obiecte provenite de la compozitorul George Enescu au fost aflate la avocatul și violonistul Romeo Drăghici, prieten de-o viață al marelui muzician român. Alte mărturii sînt diploma „Doctor honoris causa", acordată lui G. Enescu de Academia de Muzică și Artă Dramatică

Costum purtat de artistul Miluță Gheorghiu în rolul Coana Chirița

Afișe ale pieselor lui Vasile Alecsandri jucate la Naționalul din Iași

din Iași, în 1941, și placa omagială oferită de un grup de prieteni francezi în 1913.

Colecția pieselor de mobilier a muzeului a fost completată cu un dulap Biedermayer, care a făcut parte din sufrageria Casei de la Mircești a poetului V. Alecsandri. Piesa respectivă a fost descoperită și apoi achiziționată de la Elena Iordăchescu, o urmașă a unei bune prietene a Paulinei Alecsandri.

Valoroase obiecte personale ale celebrei cîntărețe de faimă mondială Hariclea Darclée au fost aflate, după căutări stăruitoare, la familia avocatului Alexandru Carp din Iași. Soția acestuia primise în dar de la renumita artistă, în perioada cînd aceasta venea la casa din Cotnari, între anii 1936—1938, sau la Iași, pe strada N. Gane, importante suveniruri: un ceas de aur cu rubine, format medalion (37,8 gr), un evantai de dantelă neagră, un serviciu de dulceață, din cristal Bakara.

Pentru îmbogățirea patrimoniului s-au făcut investigații și la colecționarii particulari, deținători de valori pe profilul muzeului, cercetări soldate cu însemnate rezultate. O bogată corespondență inedită, oferită de profesorul Dan Smîntînescu, constituie un izvor prețios pentru cunoașterea vieții unor artiști și a unor perioade din istoria teatrului dramatic și

liric. Exemplificăm în acest sens: două scrisori H. Darclée către artista Zina de Nori, 1883 și 1887; cinci scrisori H. Darclée către Lucia Cosma din 1921, 1929, 1933, în limba italiană (expediate din Italia); trei scrisori Ed. Wachmann (una din 1889); două scrisori George Dima către artista Lucia Cosma, 1902; patrusprezece scrisori Zaharia Bârsan (8 scrisori și 6 cărți poștale) către Lucia Cosma, majoritatea din 1905; o scrisoare Aristizza Romanescu către Lucia Cosma; două scrisori Ag. Bârsescu către Lucia Cosma, 1909; o carte poștală ilustrată — scrisă și semnată de I. L. Caragiale către O. Goga, expediată din Berlin, 1912; o scrisoare G. Topîrceanu către Mircea Bârsan, 1930; o scrisoare B. Delavrancea către colonel Cocorăscu, 1916; o scrisoare Ed. Caudella către Jeni Ciolac, 1924, l. franceză; două scrisori G. Enescu, una către I. Ghica, alta către M. Andricu, 1949; un manuscris inedit, "Destinele culturii românești" al istoricului Mircea Eliade.

Colecția scrisorilor de la acest ofertant este completată de un important lot de fotografii originale, dintre care menționăm: M. Codreanu cu studenții, artista Sorana Țopa, Iancu Brezeanu.

Tot din colecții particulare a fost achiziționat bustul lui V. Alecsandri, executat de sculptorul Ion Georgescu, în teracotă și a fost recuperată o statuie de marmoră albă, reprezentînd un trup de femeie, lucrare care a făcut parte, odinioară, din parcul Casei „V. Alecsandri", după mărturiile orale ale celor vîrstnici.

O altă categorie de originale aflate în patrimoniul muzeului a rezultat prin transfer de la instituțiile ieșene: Teatrul Național, Conservatorul „G. Enescu", Muzeul etnografic.

Impresionantă este colecția costumelor, păstrată în garderoba teatrului, din care amintim cîteva: costumul purtat de M. Millo în Barbu Lăutarul, costumul lui Hamlet, însuflețit de actorul Grigore Manolescu în stagiunea 1888—1889, costumul Getei și al lui Horațiu din „Fîntîna Blanduziei", purtate de Aglae Pruteanu și State Dragomir la reprezentația de inaugurare a Naționalului ieșean, din 1896.

De la Conservator, alături de partituri și note muzicale, a fost transferată în fondul muzeului colecția de instrumente și jucării muzicale „George Breazu", însumînd cca 100 exponate și 70 de fotocopii.

Din cele înfățișate mai sus rezultă că structura patrimoniului acestui muzeu, caracterizată printr-o mare varietate, înregistrează numeroase categorii de exponate, pe care le putem clasifica astfel:

1. Bunuri arhivistice — în număr de cca 200, din care menționăm: cereri ale actorilor, autobiografii, contracte de angajare, certificate, foi calificative, registre de prezență, adrese, dispoziții, procese-verbale, chitanțe, ordonanțe de plată, bilete de intrare, legitimații.

2. Scrisori — 350 buc.; cărți de vizită — 40 buc.

3. Manuscrise: referate asupra unor piese, articole, piese de teatru.

4. Cărți — cca 1200 exemplare

5. Reviste — cca 300; ziare — cca 60

6. Afișe — cca 1000; programe — cca 600

7. Fotografii originale, majoritatea cu dedicații și autografe — cca 700.

8. Lucrări de artă cu valoare artistică sau documentară (uleiuri, grafică, sculpturi) — 130.

9. Instrumente muzicale — 100.

10. Fotocopii și facsimile.

Credem că prezentarea selectivă întreprinsă de noi a reușit să contureze, într-o oarecare măsură, formele și mijloacele care au stat la baza constituirii patrimoniului, cît și semnalarea principalelor valori ale muzeului.

După etapa de formare a patrimoniului, funcția de cercetare a muzeului indică valorificarea acestuia, posibilitatea de a-l face cunoscut prin publicarea de cataloage, culegeri de documente sau studii.

Cît privește perspectiva de dezvoltare a patrimoniului existent, aceasta este o fereastră deschisă spre viitor, în primul rînd, prin punctarea patrimoniului virtual.

Pentru documentare, muzeul are și o bibliotecă, formată și aceasta în decursul anilor, de care ne-am ocupat.

GOLEȘTII ȘI MUZEUL MEMORIAL ÎN VIZIUNEA LUI GEORGE FOTINO

VICTORIA POPOVICI

În istoria culturii românești din ultimii 60 de ani, activitatea lui George Fotino se înscrie cu realizări ce merită a fi cunoscute. Prin publicarea unor valoroase documente, prin lucrările sale istorico-juridice, prin comunicările științifice prezentate sau editate în străinătate, precum și prin traducerile din literatura clasică greacă, George Fotino a oferit culturii românești contribuții remarcabile care reflectă spiritul său creator și independent, pasiunea sa pentru studiul trecutului poporului nostru și străduința sa de a pune în lumină continuitatea și tenacitatea etnică românească în domeniul special al vechilor instituții și tradiții juridice [1].

S-a născut la Craiova, la 31 iulie 1896 dintr-o familie de intelectuali. De la tatăl său, profesorul de muzică și compozitorul Gheorghe Fotino, primul șef de muzică militară român [2], și de la mama, descendentă dintr-o familie de literați — Cocculescu, el a moștenit pasiunea științifică și artistică. După studii juridice temeinice în țară și la Paris, George Fotino și-a luat diploma de doctor în drept în 1926, la Paris. A deținut numeroase titluri științifice. A fost laureat al Academiei Române pentru istorie cu premiul Adamachi în 1927; membru titular la „Société pour l'histoire du droit" din Paris; laureat al Academiei Române cu marele premiu de *istorie în 1942*. Între anii 1930—1948 a ocupat catedra de istorie a vechiului drept românesc la Facultatea de drept din București, deținînd și titlul de decan al acestei facultăți, în perioada octombrie 1944 — februarie 1947. A fost membru corespondent al Academiei Române — Secția istorie — în perioada 1945—1948 și, în sfîrșit, între anii 1966—1969, cercetător la Institutul de istorie „Nicolae Iorga" al Academiei Române, unde a continuat cercetările privind istoria vieții juridice a poporului român. Viața sa s-a caracterizat prin sentimentul ales al iubirii de patrie.

George Fotino a acordat întotdeauna o mare atenție documentelor istorice. El a descoperit și a examinat numeroase documente referitoare la trecutul poporului român, parte din ele publicate în revista „Arhivele Olteniei" (II, 1923, nr. 5, 7 și 8; IV, 1927).

Opera sa s-a îmbogățit treptat, însumînd peste 30 de lucrări și studii tipărite. Ultimele cercetări pe care le-a efectuat la Institutul de istorie „Nicolae Iorga" oglindesc aceeași remarcabilă capacitate de muncă, un larg orizont istoric, marea sa probitate în utilizarea izvoarelor istoriografice.

Ca istoric, George Fotino a cercetat nu numai pravilele și instituțiile vechi, ci și alte domenii ale trecutului patriei. Pasionatul iscoditor al urmelor trecutului românesc avea să descopere documente de o excepțională valoare pentru studiul istoriei poporului nostru din secolul al XIX-lea.

Foarte prețioasă, într-adevăr, pentru cunoașterea istoriei acestui secol este culegerea de documente privitoare la *„Boierii Golești"*, editată de George Fotino în 1939, în patru volume și intitulată: *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești. Boierii Golești*.

George Fotino a pus în lumină rolul istoric al familiei Goleștilor în condițiile sociale ale poporului nostru din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Lucrarea a fost premiată de Academia Română în 1942.

Sînt revelatoare lămuririle istoricului cu privire la descoperirea scrisorilor și la modul cum a fost pregătită culegerea de documente. Scrisorile Goleștilor au fost găsite de George Fotino, în 1934, la

Conacul lui Filip Labovari și al soției sale Cella Delavrancea, în satul Slăviteşti din județul Vilcea. Primise găzduire la această familie, printr-o întîmplare, într-o zi ploioasă. A avut îngăduința și răgazul să cerceteze rafturile de cărți vechi și numeroasele pachete de hîrtii prăfuite și a găsit acolo scrisorile Goleștilor, care fuseseră dăruite pe vremuri, prin 1870, părintelui lui Filip Labovari de către cel mai vîrstnic dintre frații Goleşti, Ştefan, care păstrase cu pietate vasta corespondență a familiei.

Mai mult de patru ani i-au trebuit lui George Fotino pentru a citi și a identifica numele, situațiile și faptele menționate în această corespondență.

Eruditul istoric și-a dat seama de valorosul conținut al scrisorilor și de faptul, excepțional în literatura noastră istorică, de a se fi păstrat în asemenea proporții corespondența unei familii românești a cărei viață și activitate publică s-au împletit atît de strîns cu destinul societății românești de-a lungul unei jumătăți de secol.

Sinceritatea scrisorilor Goleștilor este captivantă. Ele cuprind gînduri și sentimente comunicate între mamă, Zinca Golescu, rămasă cu nepoatele la Conacul Goleşti, și cei patru fii ai săi pribegi după revoluția de la 1848. Această originală corespondență purtată între frați și surori, între bunici și nepoți, între prieteni, exprimînd speranțe și dezamăgiri, bucurii și amărăciuni, reflectă puternic atît dragostea și devotamentul filial, cît și credința, iubirea de țară, de pămîntul de care erau legați sufletește.

Această corespondență a Goleștilor trimisă în timpul pribegiei mamei lor Zinca Golescu este expresia grăitoare a patriotismului Goleștilor, a sacrificiilor lor pentru țară și lupta lor pentru un regim de dreptate socială. Așa cum sînt evocate de George Fotino în primul volum al culgerii de documente, faptele Goleștilor pun în lumină lumea românească prin ale cărei năzuințe și strădanii avea să renască țara nouă și liberă.

Evocarea are valoarea unei reconstituiri istorice.

Cu o preocupare de obiectivitate, George Fotino a relevat meritul deosebit al Goleștilor în pregătirea și desfășurarea revoluției de la 1848, arătînd că acești boieri s-au identificat *„prin aspirații, pătimiri și izbînzi cu înșiși* Renașterea noastră națională" [3].

Așa precum sînt bine caracterizați de editorul documentelor lor, *„acești boieri de țară rămîn cu toată șederea lor îndelungată prin țări străine, cu tot cosmopolitismul atmosferei pariziene unde trăiseră, rămîn oamenii pămîntului lor"* [4]. În studiul său introductiv, autorul culegerii stăruie asupra faptului că Goleștii au luptat pentru libertatea națională a poporului nostru, pentru unirea tuturor românilor, *„pentru o Românie unită și puternică"*.

Justă este și interpretarea dată de George Fotino concepțiilor sociale ale Goleștilor: *„Mari boieri și mari stăpînitori de moșii, ei preconizează un regim anulator al privilegiilor clasei lor și deschid astfel drumul regimului viitor, distribuitor în mîini țărănești al ogoarelor boierești. Liberalismul Goleștilor este credința că libertatea națională și libertatea socială se leagă* [5]".

Chiar de la apariția ei, culegerea de documente privitoare la boierii Goleşti a fost primită cu aprecieri pozitive de către critica istorică și literară.

Analizîndu-i în 1939 conținutul, Dimitrie S. Panaitescu Perpessicius aprecia că această culegere *„constituie, în procesul de cunoaștere și reconstituire istorică a secolului al XIX-lea, una din lucrările fundamentale, atît prin bogăția și inedițul materialelor strînse laolaltă, cît și prin studiul de ansamblu cu care autorul a premers prețioasa corespondență"* [6]. Dările de seamă ce s-au publicat cu privire la această culegere au pus în lumină valoarea studiului introductiv, precum și prețiosul conținut al documentelor, relevînd faptul că Goleștii au știut să îmbine idealurile sociale cu cele naționale.

Istoria Goleștilor a fost primită cu entuziasm în rîndurile tineretului studios și al publicului larg. O serie de scrisori ce se află în Muzeul Goleşti donate de Doamna Maria Fotino, atestă entuziasmul tineretului la parcurgerea volumelor de documente.

Prof. G. Fotino cu soția și muzeografii, în 1968 la Goleşti

În afară de cercetarea istoriei Goleştilor, George Fotino a inițiat în 1940 restaurarea Casei Goleştilor și organizarea muzeului respectiv.

Pe ruinele așezării istorice unde funcționase școala întemeiată de Dinicu Golescu în 1826 s-a construit, în anii 1942—1943, Muzeul din Goleşti.

Iată propriile cuvinte ale pasionatului iscoditor al urmelor trecutului românesc, desprinse din lucrarea sa *Casa din Goleşti*[1]:

„Casa din Goleşti era pînă mai anul trecut — căci așa ajunsese — paragină și pustiu. Pe acoperișul sub care au trăit odată oamenii care au crezut, au luptat și izbîndit, își aveau acum cuibul credincioasele berze. Acareturile erau prăbușite, bolțile băii turcești se năruiau încet-încet, din căsuța de la poartă, clădită prin evlavia și iubirea de oameni a marelui Ban Radu Golescu, pentru răspîndirea învățăturii în limba românească, nu mai rămăseseră decît cîteva ziduri năruite, ce abia se mai zăreau din bălării. Grădina, așa de înfloratăodată, era pînă mai ieri loc vraiște pentru vitele satului.

Cu cîtă strîngere de inimă, zile și zile mi-am purtat pașii printre ruine, mai-anii trecuți, pe cînd scriam istoria neamului Golesc!...

Cît m-am frămîntat să scap de la pieire vechea și boierească așezare din Goleşti! Cît m-am zbuciumat să redau vieții atît de glorioase ruine!"

George Fotino, captivat de frumusețea epocii ce-a răsunat cîndva între zidurile casei din Goleşti, a izbutit să recheme la viață aceste ruine, mulțumită unui om de suflet și acțiune, ing. Gheorghe Minescu, directorul general al Institutului național al cooperației, instituție cu mari posibilități care i-a pus la îndemînă fondurile necesare pentru restaurare. *„Inginerului Minescu, el însuși un om cu fire de înfăptuitor, cu iubire pentru tot ce este frumos în trecutul românesc i se datorește astfel minunata restaurare de la Goleşti"*. Acesta a fost sprijinit de delegatul Comisiunii monumentelor istorice, prof. arhitect Horia Teodoru, sub a cărui îndrumare tehnică s-a efectuat restaurarea construcțiilor de la Goleşti, în anii 1942—1944.

Citãm în sprijinul afirmaţiilor noastre lucrarea lui G. Fotino şi un articol apărut în revista „Curierul Cooperaţiei Române" din 1944 *.

„Tot la începutul lunii iulie din acest an, opera săvîrşită de Institutul naţional al cooperaţiei la Goleşti, prin restaurarea curţii boierilor Goleşti, a avut parte de încă o vizită de seamă: d-l prof. Al. Lapedatu, preşedintele Comisiunii monumentelor istorice însoţit de d-l prof. arhitect Petre Antonescu şi arhitectul Horia Teodoru au cercetat în ziua de 1 iulie a.c. lucrările de restaurare a clădirii curţii (azi terminate) şi muzeul instalat în conac (în curs de amenajare)".

După cum se ştie aceste lucrări de restaurare, executate în anii 1942—1944, au fost conduse în acord cu delegatul Comisiunii monumentelor istorice, d-l arhitect Horia Teodoru. Modul cum au fost săvîrşite aceste lucrări reiese din cuprinsul adresei nr. 1222 din 25 iulie 1944 pe care Comisiunea monumentelor istorice, în urma vizitei amintite, a trimis-o Institutului naţional al cooperaţiei şi al cărei conţinut îl redăm în cele ce urmează:

„Domnule Director General

În ziua de 1 iulie a.c., Comisiunea monumentelor istorice a examinat cu amănuntul lucrările de restaurare executate la Casa Goleştilor...

S-a constatat buna folosire a acestor clădiri reînviate din ruină prin rîvna, grija şi cheltuielile Institutului dvs. Pentru salvarea de la pieire a acestor preţioase rămăşiţe istorice, evocatoare a epocii renaşterii noastre naţionale, ca şi pentru organizarea muzeului din casa Goleştilor, care au contribuit cu jertfa la înălţarea bunului nume al naţiei noastre, Comisiunea vă aduce cele mai vii mulţumiri. Preşedinte, Al. Lapedatu, Secretar Director, Victor Brătulescu".

Ce s-a înfăptuit acolo prin înţelegerea şi dărnicia Institutului Naţional al Cooperaţiei şi prin priceperea şi pasiunea lui George Fotino şi a lui Horia Teodoru are o semnificaţie istorică.

Casa cea mare şi-a ridicat acoperiş nou de şiţă mărunţă, cum fusese odată. Zidurile au fost îndreptate. Odăile mari şi-au adunat iarăşi podoabele. Unicul mobilier autentic de la Muzeul Goleşti (procurat între anii 1942—1945) este mobila de birou care a aparţinut lui Nicolae Golescu. Ea a fost cumpărată de ing. Minescu de la d-na Leni Golescu. Piesele respective se aflau atunci la conacul de la via Golescu (Muscel).

Nimeni din familia Golescu, cu excepţia Elenei general Perticari-Davila, nu a donat nici un fel de mobilier sau alte obiecte pentru Muzeul Goleşti, nici direct nici indirect, între anii 1942—1945.

Unele mici obiecte (în special de la Zinca Golescu) şi documente au fost donate de Elena Perticari Davila, prin ing. Minescu şi au fost puse la Muzeul Goleşti, unde se află şi în prezent.

Pentru reconstituirea atmosferei de epocă a interioarelor curţii Goleşti, s-au achiziţionat direct de la anticari, de la vechi familii boiereşti din Bucureşti şi din Sibiu, de la firma „Rufer" din Bucureşti întregul mobilier care, încă din anul 1943, a fost aşezat în camerele din Casele mari de la Curtea Goleştilor. Portretul Zincăi Golescu împodobeşte iarăşi albul peretelui din salonul cu jilţuri de catifea. Chipurile marelui Ban Golescu Radu şi ale lui Dinicu şi Iordache Golescu, chipurile tuturor se află iarăşi la locul lor. Portretele sînt copii după originalele de Rosenthal, deoarece posesoarea, Leni Golescu, nu a acceptat să le vîndă sau să le doneze.

Acareturile — ca un arhondaric în jurul casei — sînt astăzi bucuroase de oaspeţi.

Căsuţa de la intrare, în care se întemeiase cea dintîi şcoală de învăţătură românească, este ridicată iarăşi din ruine. O şcoală de îndrumări cooperatiste şi agricole şi de învăţătură românească pentru copiii de săteni a prins iarăşi fiinţă în şcoala de pe vremuri a lui Dinicu Golescu. Din 1943, Casa din Goleşti şi-a deschis iar porţile. Izvorul din poartă dă iarăşi apă drumeţului însetat. E iarăşi viaţă. Mîini pioase au reînviat un veac ce murise.

În lucrarea *Amintiri, evocări* *, apărută în 1968, George Oprescu a scris urmă-

tarele despre Casa memorială din Goleşti.

„La Goleşti, la 10 km de Piteşti, se află transformată şi onoartă cu titlul de Casă memorială, vechea locuinţă a Goleştilor... La finele secolului al XVIII-lea şi începutul secolului trecut, tocmai în perioada care ne interesează mai mult, întreg ansamblul de clădiri era aproape identic cu cel rezultat azi dintr-o foarte îngrijită şi fidelă restaurare întreprinsă de I.N.C.O.P. (Institutul Naţional al Cooperaţiei) sub direcţia inginerului Minescu... Restaurarea la care a luat o parte activă profesorul George Fotino a fost condusă de arhitectul Horia Teodoru, cu înalta sa competenţă şi este, din toate punctele de vedere, deosebit de reuşită".

Drept mulţumire şi gratitudine pentru colaborarea sa competentă şi efectivă de istoric al familiei Golescu, profesorul George Fotino a fost numit director onorific. Actul numirii se află în posesia Muzeului Goleşti, donat recent, cu multe alte documente, de către văduva profesorului George Fotino, doamna Maria Fotino.

* * *

În 1958, cu prilejul sărbătorii a 110 ani de la Revoluţia din 1848, s-a luat iniţiativa să se redeschidă Muzeul Revoluţiei din 1848 de la Goleşti, muzeul fiind reorganizat cu concursul *specialistului George Fotino*. În calitatea sa de *consultant ştiinţific onorific*, George Fotino a contribuit cu pasiunea ce l-a caracterizat toată viaţa, cu toate cunoştinţele de istoric al Goleştilor şi de întemeietor al muzeului, la opera de reorganizare a acestuia, *reinaugurat la 17 august 1958*.

George Fotino a colaborat la organizarea unei expoziţii permanente a Şcolii Goleştilor. El este acela care a elaborat tematica expoziţiei, ce urma să înfăţişeze începutul şi evoluţia acestei şcoli[10]. Prin muncă, pricepere şi donaţii valoroase de cărţi şi manuale vechi, acest învăţat de prestigiu european a desăvîrşit frumoasa şi interesanta operă muzeologică de la Goleşti.

Aşa înţelegea acest eminent şi autentic om de ştiinţă, preţuirea trecutului patriei noastre şi aşa răspundea obligaţiilor istoricului faţă de realizările generaţiilor vechi, pe care le descoperea date uitării.

NOTE

[1] George Fotino, *Pagini din istoria dreptului românesc* — Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1972, p. 313. Studiu introductiv, note şi bibliografie de Gh. Cronţ şi Stanca Fotino

[2] „G. Fotino — 100 de ani de la naşterea primului şef de muzică militară român", volum omagial editat de Ministerul Forţelor Armate în 1958

[3] „Din vremea Renaşterii naţionale a Ţării Româneşti. Boierii Goleşti", Bucureşti, 1939 vol. I, p. VIII.

[4] Ibidem, p. 31.

[5] Ibidem, p. 278.

[6] Perpessicius, *Menţiuni critice*, în ziarul „România", numerele 548 şi 553 din 6 şi 11 dec. 1939.

[7] „Casa din Goleşti", Bucureşti, 1943.

[8] *Comisiunea Monumentelor Istorice şi restaurarea Casei Goleştilor* în „Curierul Cooperaţiei Române", nr. 4—6 anul XXXV, aprilie — iunie 1944, p. 63 şi 64.

[9] G. Oprescu, *Amintiri, evocări*, 1968. Editura pentru literatură, p. 331, 334—335. „Casa memorială din Goleşti".

[10] Cercetînd şi activitatea şcolii din Goleşti, istoricul a descoperit apoi documente noi şi a dovedit că această şcoală înfiinţată de Dinicu Golescu nu şi-a încetat activitatea în 1830, odată cu moartea fondatorului ei, cum s-a susţinut în istoriografia veche, ci a continuat să funcţioneze. Şi-a închis porţile în anii pribegiei fiilor lui Dinicu Golescu, dar şi-a reluat activitatea la finele anului 1850 prin stăruinţa văduvei întemeietorului ei. Studiul despre *Şcoala din Goleşti* prezintă o valoare deosebită pentru începuturile învăţămîntului românesc şi a fost publicat într-o culegere a Institutului de ştiinţe pedagogice „Din istoria pedagogiei româneşti", II, Bucureşti, 1966.

MUZEUL ARMATEI POLONEZE, DIN VARȘOVIA

CRISTIAN M. VLĂDESCU, LIZICA PAPOIU

În aprilie 1990 a avut loc aniversarea a 70 de ani de la înființarea Muzeului Armatei Poloneze. Cu acest prilej, la Varșovia, la sediul muzeului, s-au desfășurat activități omagiale, la care au participat și delegații din Bulgaria, Republica Federală Cehă și Slovacă, R. D. Germană, Ungaria, U.R.S.S. și România.

Prezentăm cîteva date referitoare la istoricul și patrimoniul acestui muzeu, extrase dintr-una din publicațiile editate cu ocazia acestui jubileu, realizată de Aleksander Czerwinski, *Historijczny orez, ze zbiorow wojska polskiego w Warszawie*.

Istoria frămîntată a Poloniei, războaiele care au devastat-o și mai ales pierderea independenței pentru mai mult de un secol au dus la dispersarea bogatelor colecții de arme vechi păstrate în arsenale și în armurăriile regilor Poloniei și ale nobilimii. Puterile străine care au împărțit Polonia nu au permis existența muzeelor de arme, cu caracter național.

După primul război mondial și după recucerirea independenței Poloniei a fost posibilă organizarea unui muzeu militar. Creat la Varșovia în anul 1920, acest muzeu a fost numit *Muzeul Armatei*. Organizatorul său, Bronislaw Gembarzewski, muzeograf eminent și specialist în istoria uniformelor și armelor poloneze, a fost primul său director.

Nucleul Muzeului Armatei a fost o colecție oferită de Muzeul Național din Varșovia. Apoi muzeul a primit un număr important de arme vechi, donații din partea unor cetățeni repatriați. Uniunea Sovietică a restituit Poloniei obiecte din patrimoniul cultural, dintre care unele relicve reținute de autoritățile țariste. Din Elveția au sosit colecțiile istorice militare ale Muzeului Național Polonez din Rapperswil, fondat de emigranți polonezi în anul 1870. Obiecte valoroase au fost donate de către colecționari particulari.

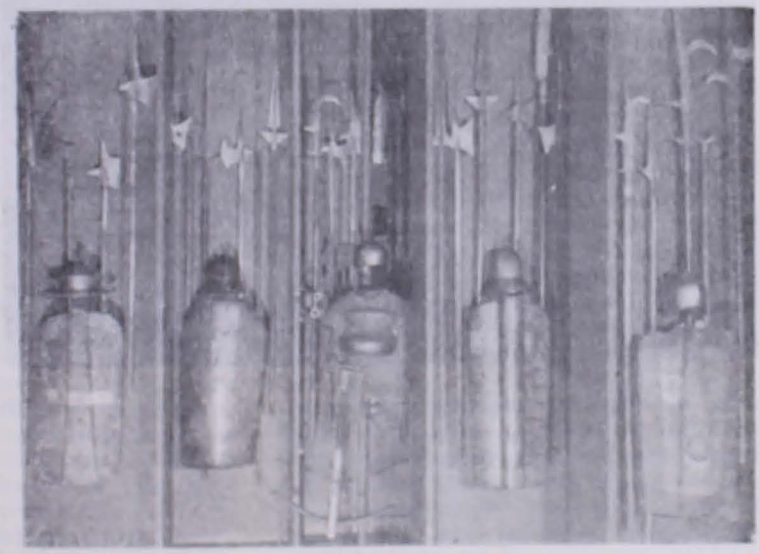
În anul 1933, Muzeul Armatei a fost instalat în aripa de est a Muzeului Național, căruia i se construise un local nou. În anul 1939 deținea 59 000 arme, numeroase publicații, cărți și documente. Agresiunea hitleristă împotriva Poloniei întrerupea, în acel an, activitatea muzeului. Directorul Gembarzewski a fost arestat, personalul a fost dispersat, iar colecțiile, aproape în totalitate, au fost confiscate de către trupele de ocupație. Sălile muzeului au fost transformate în magazii și depozite.

După eliberarea Varșoviei, în anul 1945, s-a trecut la refacerea clădirii și s-au întreprins cercetări pentru recuperarea colecțiilor, reușindu-se depistarea a trei sferturi din patrimoniu. În același timp, muzeul și-a completat colecțiile cu arme și obiecte referitoare la al doilea război mondial.

În ianuarie 1946, în ziua primei aniversări a eliberării Varșoviei, a avut loc redeschiderea *Muzeului Armatei Poloneze*, din Varșovia, care este și numele actual al muzeului. Aceasta a fost prima expoziție permanentă a Capitalei Poloniei, aflată încă în ruine.

Muzeul s-a străduit apoi să-și completeze expoziția permanentă, să-și îmbogățească colecțiile, devenind de patru

Clădirea Muzeului Armatei Poloneze



Fragment din sala dedicată luptelor împotriva Ordinului teutonic — arme de infanterie din secolul al XV-lea (1454 – 1466)

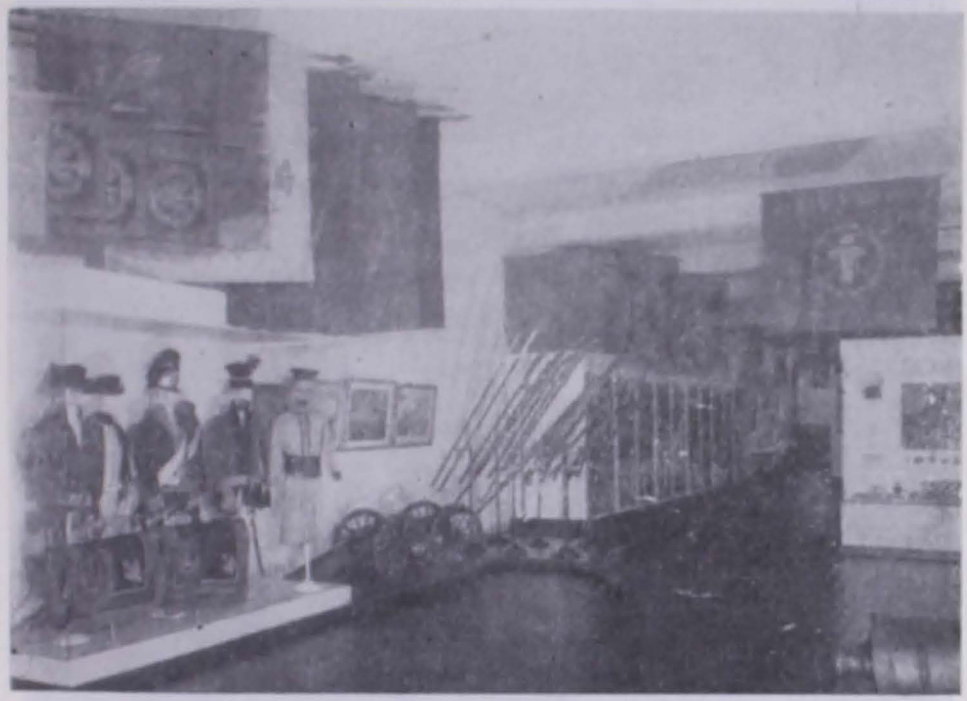
ori mai numeroase decît cele de dinainte de război. Simultan, muzeul desfăşoară o vastă activitate educativă şi organizează expoziţii diverse şi interesante. Expoziţiile sale itinerante ajung în localităţi foarte îndepărtate, de asemenea, multe expoziţii sînt prezentate în străinătate.

Colecţiile Muzeului Armatei Poloneze au o valoare istorică şi ştiinţifică inestimabilă. Anumite exponate se constituie în veritabile relicve naţionale. Arme

Aspect din sala dedicată evenimentelor politico-militare din secolul al XVI-lea

albe, arme de foc portative, arme defensive sînt prezentate cronologic și tipologic. Colecția de armuri poloneze folosite de husari este considerată unicat. De mare valoare sînt colecțiile de drapele și stindarde poloneze din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XIX-lea, cea mai mare colecție de uniforme și echipament, colecția de medalii și decorații poloneze și străine. Muzeul posedă o galerie de picturi și sculpturi, desene inspirate din istoria Poloniei, completată permanent cu opere ale unor artiști contemporani. Arhive bogate de clișee și o bibliotecă specializată completează colecțiile.

Alături de colecțiile principale care se raportează istoriei Poloniei și țărilor europene vecine, Muzeul Armatei Poloneze posedă un număr de arme din Asia, Africa și Australia (inclusiv Oceania). Cele mai valoroase sînt armele turcești, persane și indiene, arabe, japoneze și chineze. O parte a acestor colecții este expusă în permanență în muzeu.



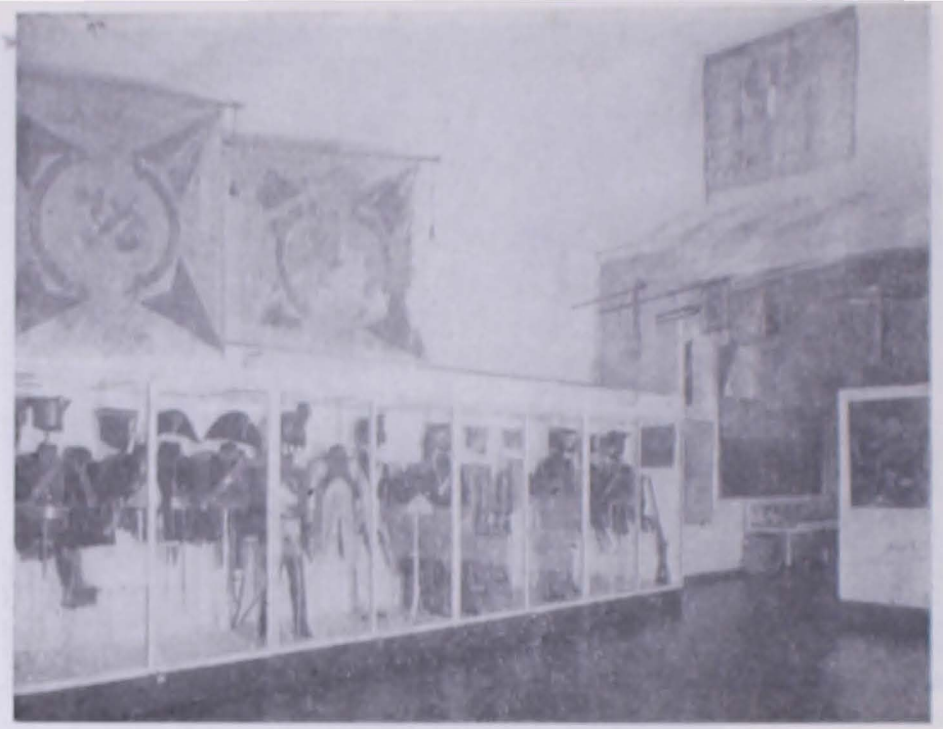
Drapele, uniforme și arme care au aparținut armatei permanente din secolul al XVIII-lea și ale trupelor insurecționale conduse de Kosciuszko (1794)

Numărul vizitatorilor, care atinge o jumătate de milion pe an, demonstrează interesul societății poloneze pentru acest muzeu. Muzeul Armatei Poloneze este singurul muzeu din Varșovia care oferă vizitatorului o imagine asupra întregii istorii a Poloniei, prin intermediul istoriei militare.

Bogatele colecții ale Muzeului Armatei Poloneze, expuse cronologic, ilustrează într-o manieră pitorească și plastică istoria milenară a armatei poloneze, istoria luptei pentru integritatea teritorială, pentru libertate națională și dreptate socială. Expoziția demonstrează eroismul și patriotismul, adesea după deviza „Pentru libertatea noastră și a voastră".

În sălile muzeului se poate urmări dezvoltarea tehnicilor de luptă și a producției de arme, de la topoare de piatră șlefuită, trecînd prin săbii de cavaler, rapiere, spade. Începînd cu arcul și arbaleta urmează șase secole de dezvoltare a armelor de foc pînă la pistoale și mitraliere moderne; de la cavalerul în armură pînă la soldatul protejat de cuirasa puternică a tancului.

Armele și trofeele bătăliilor de la Plonce (1331) și Grünwald (1410) stau mărturie luptelor victorioase împotriva tentativelor de cucerire ale cavalerilor teutoni. Armurile husarilor evocă șarjele decisive ale acestei cavalerii superbe împotriva suedezilor la Kircholm din anul 1605, cele de la Hotin, din 1621 și 1673, sau Viena, 1683, împotriva turcilor. Cît de elocvente sînt obiectele care au aparținut marilor comandanți militari — Wladyslaw Jagello, Jan Zamoyski, Stefan Czarniecki, Tadeusz Kosciuszko, Jan Henryk Dobrowski, Józef Bem și alții. Armele soldaților pe care-i comandau, prezentate cronologic și completate de ilustrații extrase din izvoare istorice, ajută vizitatorului pentru a reconstitui, din imaginație, aspectul luptătorilor polonezi din diferite epoci.



Drapele ale Legiunilor poloneze din Italia (1797—1801) și stindarde și uniforme ale Armatei Ducatului de Varșovia (1807—1815). Aspect din sală.

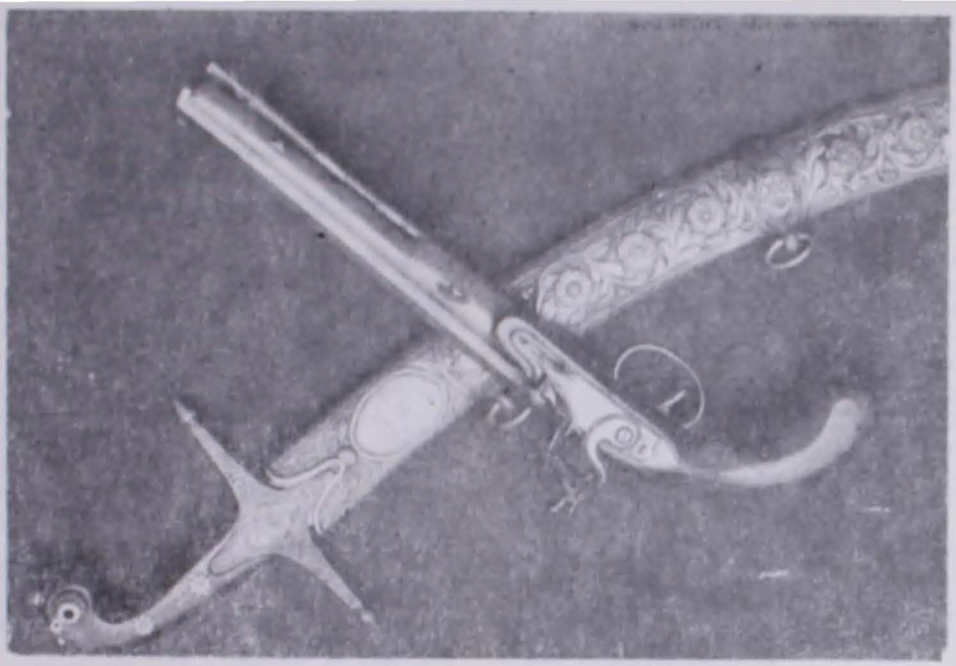
Sabia poloneză a făcut parte din armele naționale din secolul al XVI-lea. Dezvoltrea sa începe cu „batórowka", a cărei gardă se distinge prin brațe de lungime neobișnuită, săbiile de husari apoi cu gardă deschisă, cele de paradă, săbiile cu inscripții patriotice în onoarea Constituției din 3 mai 1971, sau chiar săbiile regulamentare de cavalerie și infanterie din secolele al XIX-lea și al XX-lea.

Printre piesele rare se găsesc uniforme de infanteriști și de ulani din secolele XVIII și XIX, care l-au făcut celebru pe soldatul polonez pe cîmpurile de luptă de la Raszyn în anul 1809, din Grocków sau Stoczek în 1831. „Șapca" pătrată poloneză, folosită în acea epocă a servit model chipiclor folosite pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea pentru regimentele de cavalerie din numeroase țări europene.

Deasupra vitrinelor cu obiecte sau materiale iconografice sînt expuse drapelele care au însoțit pe soldați la luptă. Un loc aparte, de onoare, este rezervat modestului drapel „al cosașilor" lui Kosciuszko (1794) și drapelelor legiunii lui Dobrowski, ale „vulturilor", ale Ducatului de Varșovia și drapelelor insurgenților de la 1831 și 1863.

În sala consacrată primului război mondial se văd uniformele simple ale soldaților polonezi din formațiunile organizate cu consimțămîntul puterilor care participară la împărțirea Poloniei. Aceste uniforme reflectă drama acestei țări, a armatei sale, renăscută după 1918; sînt prezentate împreună uniformele și armele componenților legiunilor poloneze, ale soldaților lui Dowbor — Musnicki, ai lui Haller, ai armatei poloneze reorganizate.

Un ecou al luptelor susținute în anii 1918 și 1921 pentru a alunga definitiv cotropitorul german sînt costumele, ar-



Pistol cu cremene, producție a firmei engleze „Wogdon", și sabia cu ornamente în argint care au aparținut prințului Joseph Poniatowski, comandantul Armatei Ducatului Varșoviei

mele și drapelele insurgenților Marii Polonii și ale participanților celor trei insurecții din Silezia.

Perioada de pace, 1921—1939, este reprezentată în expoziția muzeală de modelele uniformelor de infanterie, de cavalerie, de aviație și de primele arme blindate. Sînt expuse, de asemenea, uniforme de marinari, primele din istoria Poloniei. Din punct de vedere economic și industrial, la acea dată Polonia fiind mai puțin dotată, nu a produs numeroase tipuri de arme, iar cele fabricate în țară erau executate după licențe străine. Arma, însă, executată de muncitorul polonez, sub controlul inginerului și al maistrului polonez, se distingea prin finețea și construcția îngrijită. Aceasta poate fi demonstrată de puștile Mauser expuse în muzeu, de puștile și mitralierele Browning, provenind de la uzinele din Varșovia sau Radom. Uzinele din Starohowice și din Pruskow livrau excelente tunuri antiaeriene de 40 mm și anticar Bofors; cîteva exemplare sînt expuse în sală.

Printre armele de producție poloneză există excelente pistoale VIS, model 1935, realizare a inginerilor P. Wilniewczyc și J. Skrzypinski, lansatorul de grenade de 44 mm, model 1936, și puștile antitanic 1935, realizare de prestigiu a ing. J. Maroszek. Cavaleria, relativ numeroasă în armata poloneză în această perioadă, este reprezentată de armele de foc individuale, de lănci și săbii, md. 1921/1922, produse ale unor întreprinderi particulare, săbii, model 1934, produse în serie de uzinele metalurgice Ludwikow din Kielce.

Căștile de oțel ale infanteriei expuse alături provin de la aceleași uzine Ludwikow. Numeroase căști au fost găurite de gloanțe sau de exploziile obuzelor pe cîmpurile de bătălie din septembrie 1939. Ele simbolizează împreună cu echipamentul soldaților apărarea eroică a țării invadate de trupele hitleriste, superioare ca număr și echipate cu un material tehnic superior. Drapelele unităților din septembrie 1939 sînt dovada bravurii soldatului polonez

și a fidelității care îl conducea în luptă. Drapelele nu au căzut în mîinile dușmanului și mulți oșteni și-au riscat viața pentru a le salva; au fost apoi păstrate în timpul ocupației, de persoane particulare, grăniceri, preoți, pentru a putea fi redate, după eliberare, armatei.

Un număr de arme, uniforme ale marinarilor, aviatorilor, infanteriștilor armatei poloneze îi evocă pe cei care au luptat pentru țara lor, pe mare, în aer și pe uscat, deasupra Angliei, în Franța, la Narvik și Tobruk, în Italia, apoi din nou în Franța, în Olanda, Belgia și în Germania.

Atmosfera de conspirativitate, de lupte grele în teritoriul propriei țări ocupate, este redată în expoziția din sala consacrată Rezistenței din timpul celui de al doilea război mondial. Aproape 500 000 de soldați organizați în Garda și Armata populară, în Armata de interior și în batalioanele de țărani au constituit o forță redutabilă în spatele ocupanților. Femeile, copiii au luptat, de asemenea, cu mult spirit de jertfă și devotament. Producția clandestină de arme din timpul perioadei de început a luptei este reprezentată în muzeu de puști de toate tipurile cu țeava tăiată pentru a putea fi mai ușor transportate și ascunse sub îmbrăcăminte. Sînt expuse, de asemenea, arme de foc primitive produse de fierari. Armele se ameliorează pe măsură ce se intensifică organizarea luptei clandestine. Se găsesc, astfel, în muzeu, mici mitraliere „Bechowiec", realizate de H. Strapoć din Kielce, sau de Chorozman din detașamentul polono-sovietic de partizani din Polezia (partea de răsărit a Poloniei) și numeroasele „Sten" și „Eclairs" ale unor ateliere clandestine. Laboratoarele chimice ale gărzii populare și ale altor formații au transformat lămpile cu carbon în grenade numite „Karbidowki", sau produceau grenadele „Sidalowki", „filipinki".

Documentele expuse relevă succesul serviciului de informații polonez care a descoperit, printre altele, secretul producerii bombelor autopropulsate V_1 și V_2 și a contribuit la distrugerea bazei de la Paenemünde, reușind chiar să captureze în Polonia un proiectil V_1, trimițînd piesele componente esențiale în Anglia. Expoziția dedicată Rezistenței culminează cu o prezentare deosebită a unui moment eroic, dar tragic, Insurecția din Varșovia, august 1944.

În sala dedicată armatei poloneze actuale sînt prezentate uniforme, arme, drapele, relevîndu-se contribuția armatei populare la eliberarea patriei.

Expoziția muzeului se încheie simbolic cu sala Victoriei, decorată cu drapelele diviziilor și regimentelor poloneze în perioada 1939—1945. Printre acestea se află drapelul primei divizii varșoviene de infanterie „Tadeusz Kosciuszko", participantă eroic în bătălia de la Lenino, 12—13 octombrie 1943.

Parcul de tehnică din jurul muzeului cuprinde exponate diverse: avioane, tancuri, tunuri, auto, lansatoare „Katiușa" ș.a.

ROMÂNIA REDEVINE MEMBRĂ A I.C.O.M.

Între 1 şi 7 iulie 1990, domnul Radu Florescu, preşedintele Comitetului Naţional Român ICOM, s-a deplasat la Paris pentru a participa la şedinţa Consiliului Consultativ ICOM. În dorinţa de a face cunoscută această activitate şi muzeografilor români, redacţia noastră a realizat următoarea discuţie:

— **Domnule profesor Radu Florescu, vă rugăm să prezentaţi, pe scurt, programul sejurului dv. la Paris.**

— În zilele de 2—4 iulie 1990 am participat la şedinţa Consiliului Consultativ ICOM, iar în zilele de 5—6 iulie am avut întîlniri şi am purtat discuţii cu unii reprezentanţi ai UNESCO şi ICOM, ai Ministerului Culturii din Franţa, precum şi cu muzeologi din Franţa.

— **Ce probleme s-au dezbătut în şedinţele Consiliului Consultativ ICOM?**

— Şedinţele Consiliului Consultativ s-au desfăşurat zilnic între orele 9—18,30 şi au avut ca obiect al discuţiei regulamentele de funcţionare ale comitetelor naţionale, ale comitetelor internaţionale de specialitate, ale comitetelor grupelor interregionale, al consiliului consultativ şi executiv. În cadrul unei şedinţe a fost ales vicepreşedintele Consiliului Consultativ ICOM în persoana domnului Jacques Perrot, preşedintele Comitetului Naţional Francez ICOM. De asemenea, au fost prezentate trei rapoarte cu temele: Limitarea traficului ilicit de bunuri culturale; Muzeele şi turismul; Muzeele şi femeile.

— **Vă rugăm să vă opriţi mai mult asupra obiectivului principal al participării dv. la această şedinţă.**

— După cum ştim, de cîţiva ani, muzeografia românească nu a mai putut participa la activitatea ICOM, datorită imposibilităţii de a achita o modică cotizaţie anuală. În noile condiţii create de Revoluţia din decembrie 1989, a fost reorganizat Comitetul Naţional Român ICOM format din nouă membri instituţionali şi doi membri individuali. Cei nouă membri instituţionali sînt: Comisia muzeelor şi colecţiilor — respectiv Direcţia muzeelor şi colecţiilor, Muzeul Naţional de Artă, Muzeul Naţional de Istorie, Muzeul Satului, Muzeul Ţăranului Român, Muzeul de Istorie şi Artă al Municipiului Bucureşti, Muzeul Civilizaţiei Tradiţionale Româneşti din Dumbrava Sibiului, Muzeul de Etnografie al Transilvaniei din Cluj, Asociaţia muzeografilor.

În aceste împrejurări, obiectivul principal al participării noastre la şedinţa Consiliului Consultativ ICOM a fost de a restabili reprezentarea României în ICOM. Pentru aceasta, cu ajutorul şefei personalului ICOM, au fost întocmite toate procedurile necesare şi în şedinţa Consiliului executiv al ICOM din 5 iulie s-a aprobat în principiu reprezentarea României în ICOM, aprobarea definitivă urmînd a se da după plata cotizaţiilor.

În cadrul şedinţei am lansat un apel pentru sprijinirea muzeelor din România prin acţiuni de colaborare—cooperare şi asociere.

— **Cum a fost privită de participanţii la şedinţă dorinţa României de a se reîncadra în activitatea ICOM?**

— La început atmosfera faţă de România a fost mai rezervată. Pe parcurs, însă, atitudinea participanţilor a devenit mai deschisă sau chiar călduroasă. O dovadă a celor afirmate mai sus o reprezintă şi numeroasele personalităţi care au stabilit contacte cu delegaţia română, atît în timpul şedinţelor, cît mai ales după lansarea apelului, care a fost foarte bine

primit. Singurul care a păstrat o rezervă a fost președintele Comitetului Național Francez ICOM, domnul Jacques Perrot. Printre cei care m-au contactat și au făcut propuneri concrete de colaborare și de sprijinire a muzeelor din România, prin înlesnirea procurării unor utilaje și materiale de informatică și conservare, prin realizarea unor campanii de cercetare comune, prin sprijinirea participării unor muzeografi români la unele manifestări științifice internaționale sau a unor restauratori la diferite cursuri de specializare prin oferirea unor materiale documentare de specialitate, amintesc pe: domnul Vinos Fofka, cehi de origine, refugiat în Suedia din 1967, membru al Comitetului Național Suedez și al Consiliului Executiv ICOM, doamna Eleni Tsirou, președinta Comitetului Național Elen, domnul Peeter Mensch, membru al Comitetului Național Olandez și președintele Comitetului Internațional de Muzeologie, domnul Piet J. M. Pouw, directorul Școlii de artă din Amsterdam, doamna Mary Louise Wood, director în AAM/ICOM (Asociația Americană a Muzeelor), doamna Irène Currupapas, membră a Comitetului American ICOM, domnul Taxner Ernö, președintele Comitetului ICOM Maghiar.

— La începutul convorbirii noastre, ați amintit că în timpul sejurului dv. la Paris ați rezervat două zile pentru discuții și tratative cu diferite personalități ale unor foruri internaționale sau ale culturii franceze. Sînteți amabil să ne spuneți cîteva cuvinte și despre aceste întîlniri și rezultatele lor concrete?

— Desigur, cu atît mai mult cu cît ele au fost numeroase și cu consecințe benefice pentru viitorul muzeografiei românești.

Apreciez convorbirile purtate cu doamna Margareth Van Vliet, din diviziunea patrimoniului cultural al UNESCO, care mi-a comunicat că UNESCO a acordat un credit de 108 000 franci pentru dotarea muzeelor românești în domeniul conservării. Urmează ca în cadrul Comitetului Român ICOM să se stabilească dotările necesare și pentru care anume muzee.

Doamna Van Vliet a introdus delegația română la doamna Reidl, director al Diviziei de patrimoniu din UNESCO, cu care s-a stabilit ca UNESCO să sprijine solicitarea României pe lîngă guvernul elvețian de a asigura financiar organizarea unui laborator central de restaurare UNESCO la București. În acest scop, s-a convenit asupra necesității ca o comisie de experți să se deplaseze în România pentru a analiza proiectul de organizare a acestui laborator central. De asemenea, s-a stabilit ca UNESCO să sprijine vizita în România a unui expert în probleme de conservare pentru dotarea noilor muzee.

Prin discuțiile purtate cu domnul Arthur Gillette, redactor șef al revistei „Museum", s-a convenit asupra unei colaborări permanente a Comitetului Român ICOM cu revista „Museum" prin următoarele teme și rubrici: Vox populi — studii de opinie cu privire la felul în care vizitatorii receptează muzeul ca instituție culturală; războiul, pacea și muzeul; limitele dezvoltării muzeului și rețelei muzeale. În această privință Comitetul Român ICOM va stabili specialiștii din muzee care să contribuie cu articole la numerele respective.

Doamna Sabine de Vallance, redactorul șef al publicației „Nouvelle de l'ICOM", ne-a informat că în numărul deja apărut au fost inserate două informații din România: una despre „Revista muzeelor" și una despre nevoile de ajutor ale muzeelor din țara noastră, ambele semnate de doamna Corina Sandu, română stabilită în străinătate, absolventă a Institutului de Arte Plastice din București, cu grad de master în muzeologie de la Universitatea din Mexico City, căsătorită cu domnul Rodolfo Herrera, restaurator de sticlă și muzeograf, fost profesor la Universitatea din Mexico City. S-a propus ca „Revista muzeelor" să întrețină un schimb permanent cu „Nouvelle de l'ICOM".

Doamna Anne Raffin, șefa Centrului de documentare ICOM, a promis că va expedia în România materiale documentare de muzeologie și conservare, informații despre diferite muzee (adrese, publicații, personalități), urmînd ca și Comitetul Român să furnizeze Centrului de documentare ICOM informații la zi despre muzeele românești.

În cursul convorbirilor avute cu domnul Jean Ludovic Șilicani, directorul Direcției muzeelor din Ministerul Culturii din Franța, s-a convenit ca Direcția muzeelor din Franța să ne trimită documentație privind propunerile de evaluare a bunurilor de cultură la licitații și cataloage ale muzeelor franceze, să asigure expedierea materialelor pentru conservare solicitate de muzeele din România.

Discuții interesante și utile s-au purtat și cu unii specialiști care lucrează direct în rețeaua muzeală din Franța, dintre care amintim pe: doamna Beatrice El Habib Riotot, directorul Galeriei de artă, doamna Emilia Masson, profesoară la Sorbona, specialistă în scrieri vechi și epigrafie hitită, domnul profesor Paul Stahl de la Laboratorul de antropologie socială al Universității din Paris, doamna Karin Blanc, reprezentanta lui Getty Trust, domnul Michel Hignette, directorul Acvariului exotic. Cu toții s-au oferit să sprijine pe diferite căi rețeaua muzeală din România.

— Domnule profesor Radu Florescu, vă mulțumim pentru bunăvoința de a ne furniza aceste informații din care rezultă strădania Comitetului Național Român ICOM, al Comisiei muzeelor și colecțiilor de a reintegra muzeografia în circuitul universal prin intermediul forului internațional de profil, ICOM, de a dezvolta o colaborare pe multiple planuri între muzee din România și muzee din alte țări, de a obține un sprijin eficient pentru modernizarea unor muzee, pentru îmbunătățirea activității de restaurare și conservare a patrimoniului muzeal din România, pentru îmbogățirea bazei de documentare și informare muzeografică.

Dorim Comitetului Național Român ICOM succes în activitatea sa și în înfăptuirea tuturor celor convenite la Paris.

Interviu realizat de

GAVRILĂ SARAFOLEAN

SIGILOGRAFIE ROMÂNEASCĂ. BIBLIOGRAFIE (II)

V. SIGILII DE TÎRGURI ŞI ORAŞE

BLAJ, PAVEL, *Un sigiliu inedit al oraşului Suceava*, în „Suceava" IX, 1982, p. 39—42.

CERNOVODEANU, PAUL, NICOLAE VĂTĂMANU, *Considerații privitoare la peceţile oraşului Bucureşti, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea*, în „MIM", Muzeu, 4, 1960, nr. 4 p. 3—14.

CIOBANU, RADU-ŞTEFAN, ADRIAN CIOACĂ, *Vechimea oraşului Baia*, în „Muzeul Naţional", Bucureşti, 2, p. 1975, p. 365—379. (Discută sigiliul oraşului din secolul al XV-leă).

CIUREA, DUMITRU, *Sigiliile medievale ale oraşelor din Moldova*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice", Istorie, Iaşi, 7, 1956, fasc. 2, p. 157—164.

DAN, DIMITRIE, *Un document românesc cu marele sigiliu din Tîrgul Baia*, în „Junimea literară", IV, 1907, IV, p. 56—57.

DOGARU, MARIA, *Două sigilii şi semnificaţia lor*, în „MI", 6, 1978, p. 31—32. *Sigilii orăşeneşti din epoca modernă şi contemporană*, Bucureşti, Direcţia Generală a Arhivelor Statului, 1980.

DUMITRESCU, AL. T., *Pecetea latinească a Cîmpulungului (o ipoteză)*, în „Școlul", Bucureşti, VIII, 1907, nr. 2222 ianuarie.

FRĂŢILĂ, ION, IOSIF JIVAN, *Sigiliul oraşului Deva de la 1618*, în „Sargeţia", Deva, XI—XII, 1974—1975, p. 411—413.

GHEORGESCU, MARIA, *Stema oraşului Alexandria*, în „Documente recent descoperite şi informaţii arheologice", 1982, p. 62—65.

GOROVEI, ŞTEFAN, *Am fost pecetea oraşului*, în „MI", 2, 1978, p. 35—38.

HORDILĂ, DOMNIŢA, *Cîteva păreri în legătură cu sigiliul Romanului*, în „Memoria Antiquitatis", Piatra Neamţ, I, 1969, p. 363—367.

LĂPEDATU, ALEXANDRU, *O nouă naraţiune a luptelor dintre Mocileşti 1606—1607 şi sigiliile Romanului şi Cîmpulungului muntean*, în „Convorbiri literare", XL, 1907, p. 1140—1142, 13 p. Republicat în „Un mănunchi de cercetări istorice", Bucureşti, 1915, p. 43—50.

Antichităţile de la Baia, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice", II, 1909, nr. 2, aprilie-iunie, p. 53—64. (sigiliul heraldic al oraşului Baia).

MĂNESCU, JEAN N., *Cea mai veche stemă a Bucureştilor*, în „MIM", Muzeu, X, 1977

NÉMETI, IOAN, *Scurt istoric al sigiliilor oraşului Baia Mare*, în „Marmaţia", Baia-Mare, I, 1969, p. 16—21.

NICULESCU, MIHAIL, *O matrice sigilară a oraşului Piteşti aflată în colecţiile muzeului judeţean Dîmboviţa*, în „Studii şi comunicări de istorie şi etnografie", Goleşti, III, 1980, p. 205—207.

OSZOCZKI, K., *Sigilii de oraşe miniere. Mutuz amor civium*, în „MI", 8, 1970, p. 73.

SĂCERDOŢEANU, AURELIAN *Condiţiile în care a apărut sigiliul oraşului Bucureşti (sec. XVI—XVII)*, în „Glasul Bisericii" 1962, nr. 11—12, p. 1097—1100

UNGUREANU, GHEORGHE, *Sigiliul oraşului Iaşi în secolul al XIX-lea*, în „RA", 1966, nr. 2, p. 83—100.

URECHIA, V. A., *Sigiliul Tîrgului Petrei (judeţul Neamţu). Notiţă istorică*, în „Analele Academiei Române", Mem. Sec. Istorice, seria II, tom X, 1887—1888, 1889, p. 235—245; 2 ilustr.

URSU, V., *Sigiliul mare al oraşului Baia Mare din secolul al XVI-lea*, în „RMM", Muzeu, 1986, nr. 4, p. 84—85.

VÎRTOSU, EMIL, *Sigilii de tîrguri şi oraşe din Moldova şi Ţara Românească*, în „Analele Universităţii Bucureşti", Istorie, V, 1956, p. 131—1135. *Bucureşti şi sigilografia*, în „Materiale de Istorie şi Muzeografie" „M.I.M." vol. IV, 1966, p. 123—129.

ZIMMERMANN, F., *Das mittelalterliche Siegel der Städt Kronstadt*, în „Korrespondenzblatt", I, 1878, p. 107—110 şi 116—121.

ZIMMERMANN, F., *Das älteste Siegel der Stadt Hermannstadt*, în „Korrespondenzblatt", I, 1878, p. 2—3. *Das mittelalterliche Siegel der Stadt Bistritza*, în „Korrespondenzblatt", V, 1882, p. 97—98.

VI. SIGILII SĂTEŞTI

ANDRIŢOIU, MARIA, MIHAI CERGHEDEAN, *Sigilii săteşti în comitatele Hunedoara şi Zarand*, în „RA", 1971, nr. 1, p. 3—26, 51 ilustr.

DOGARU, M., *Sigilii săteşti din fostul comitat Arad*, în „CN", III, 1986, p. 341—347.

GEORGESCU, MARIA, *Sigilii săteşti din judeţul Buzău (1836—1864)*, în „RA", 1983, nr. 3, p. 241—247.

GRĂMADĂ, NICULAE, *Vechi peceţi săteşti bucovinene*, în „Codrii Cosminului", XII, 1936—1939, p. 19—269.

JUDE, MARIA MAGDALENA, N. CORDOŞ, *Sigilii săteşti transilvănene din secolul al XIX-lea*, în „AMN", XV, 1978, p 467—479, 49 ilustr.

JUDE, MARIA MAGDALENA, A. HOPARTAN, *Sigilii săteşti transilvănene în Muzeul de Istorie din Turda*, în „AMN", XVI, 1979, p. 691—697.

JUDE, MARIA MAGDALENA, *Sigilii săteşti bănăţene pe un document din 1826*, în „AMN", XVIII, 1981, p. 509—511.

Sigilii sătești din Comitatul Cluj (sec. XIX), în „AMN", t. XX, 1983, p. 843–847.

SPOREA, CORINA, *Din trecutul satelor săcelene. „Compania cierilor" români din cele șapte sate Săcelene. Sigiliul cu stema medievală a Săcelelor*, în „Drum nou", Brașov, XXVIII, 1971, nr. 8361, (25 nov.), p. 2; 1 ilustr.

STEFĂNESCU, ARISTIDE, *Cercetarea satului medieval Mănești de pe Colentina (sec. XIV–XVI)*; în „Muz. Nat.", 2, 1975, p. 387–393 (un inel sigilar de secol XVI).

VULPE, ILIE, *Sigiliul sătesc împărțit al satului Ariceștii (jud. Dolj)*, în „Studii vilcene", Rîmnicu-Vîlcea, 3, 1974, p. XIII–114.

VÎRTOSU, EMIL, *Sigilii împărțite și sigilii sătești*, în „SCN", I, 1937, p. 357–366, 2 ilustr.

VII. BRESLE ȘI INSTITUȚII MODERNE

BĂTRÎNA, LIA, ADRIAN BĂTRÎNA, *Cu privire la un sigiliu de comerț din sec. al XV-lea descoperit la Curtea de Argeș*, în „CN", V, 1983, p. 197–211; 2 ilustr.

BERINDEI, DAN, MARIA DOGARU, *Petiția de la 11 iunie 1961. Comitetul pentru subscripție și sigiliul său*, în „RA", 1981, nr. 3, p. 318–324.

BUNTA, MARIA MAGDALENA, *Un tipar de sigiliu din sec. XVI*, în „AMN", II, 1965, p. 679–683. *Sigilii de breaslă în colecția Muzeului de Istorie Cluj*, în „AMN", III, 1966, p. 213–228, cu 27 figuri. *Două sigilii ale breslei aurarilor din Cluj și Dej*, în „Apulum", VI, 1967, p. 355–360.

CERNĂTESCU, VIORICA, *O matrice sigilară descoperită a bisericii Madona Dudu din Craiova*, în „MO", 7–9, 1980, p. 651–652.

COJOCĂRESCU, MARIA, *Sigiliile Comisiei Centrale de la Focșani 1859*, în „RMM", Muzee, IX, 1972, nr. 4, p. 348.

CULICĂ VASILE *Tiparul sigilar al carantinei Gura Ialomiței (1860)*, în „BSNR", 70–74, 1976–1980, nr. 124–128, p. 551–555.

DENGEL, L., *Agențiile starostiei și ștampilele lor*, în „Filatelia", 1962, nr. 6, p. 3–4.

DOGARU, MARIA, *Contribuții la cunoașterea sigiliilor folosite de Guvernul Provizoriu și Locotenența Domnească (9 iunie – 13 septembrie 1848)*, în „RA", 1968, nr. 2, p. 265–270.

Colecția de sigilii a Direcției Generale a Arhivelor Statului, în „RA", 1969, nr. 2, p. 155–171.

Însemnele instituțiilor mehedințene reflectînd istoria națională (sec. XIX–XX), în: „Mehedinți – istorie și cultură", Drobeta-Turnu Severin, 1978, p. 211–216.

Sigiliul Comisiei Teatrului Național, în: „RMM", 1979, nr. 2, p. 61.

Sigilii ale instituțiilor sanitare din Moldova, în: „AIIA", XIX, 1982, p. 533–536, 4 ilustr.

DRAGOMIR, KIRIAC, *Noi identificări de ștampile din perioada clasică. Date tîrzii și timpurii*, în „Filatelia", 1974, nr. 10, p. 3–4 *Primele birouri sucursale din România și ștampilele lor*, în „Filatelia", 1975, nr. 10, p. 4–5. *Primele hărți, sigilii și ștampile românești ale poștelor și carantinelor*, în „Filatelia", 1979, nr. 1, p. 5–11; 32 ilustr.

Sigilii și ștampile din perioada prefilatelică. Moldova 1822–1858, în „Filatelia", 1985, nr. 11, p. 56; 12, 1986, p. 5–7.

DUMITRESCU, EMIL, *Sigilii din epoca modernă expuse la Muzeul de istorie al RSR*, în „CN", I, 1978, p. 113–129 (sigilii princiare, de instituții centrale de stat, instituții culturale, de personalități).

EICHHORN, ALBERT, *Siebenburgische Zunftsiegel*, în „Forschungen zur Volks und Landeskunde", 12, 1969, 2, p. 72–81 (Sînt prezentate sigiliile breslelor din Transilvania în evul mediu).

EMANDI, EMIL, PETRE HOJBOTĂ, *Un sigiliu al Comitetului național român de la Sibiu din anul 1848*, în „RMM", 1987, nr. 10, p. 60–61.

GRĂMADĂ, NICOLAE, *Vechi sigilii bisericești bucovinene*, în „Glasul Bucovinei", Cernăuți, 1939.

INCZE, LÁSZLO, *Céhpecsétek és céhbehívócédulák. Kézdivasarhelyi Múzeum gyűjteményében* (Sigilii și table de breaslă în colecțiile Muzeului din Tîrgu Secuiesc), în „Aluta", 6–7, 1974–1975, p. 113–141. (Nouă sigilii ale breslelor locale, majoritatea din secolul al XIX-lea).

IORDACHE, STELIAN GH. *Stampila de dată Galați-Moldova*, în „RA", 1985, nr. 4, p. 437–445.

JUDE, MARIA MAGDALENA, *Sigilii poștale în Muzeul de istorie al Transilvaniei*, în „AMN", VII, 1980, p. 785–786.

LENGHEL, ALEXANDRU, *Sigiliile medicale din Clujul de odinioară*, în „Clujul medical", 4, 1930, 3 p.

LIȚIU, GH., *O controversă privind numele și sigiliul consistoriului din Oradea (1839)*, în „Biserica ortodoxă română", 88, 1970, nr. 11–12, p. 1228–1232.

MUREȘAN, AUGUSTIN, LIVIA GROZI *Două tipare sigilare aparținînd breslei olarilor din Lipova*, în „RMM", Muzee, 1989, nr. 3, p. 39–42.

NICU, IOSIF, *Ștampilele din perioada de după proclamarea republicii*, în „Îndreptarul filatelistului", București, 1969, p. 56–74.

OPASCHI, CĂTĂLINA, *Trei sigilii care amintesc de Unirea Principatelor aflate în patrimoniul Muzeului Național de Istorie*, în „CN", IV, p. 183–189.

PAȘALEGA, DUMITRU, *Ștampilele oficiilor și serviciilor poștale* în „Filatelia", 1970, nr. 6, p. 6–7 *Ștampilele ambulanțelor poștale*, în „Filatelia", 1971, nr. 2, p. 6–7

PENESCU, LUCIAN, *Studiu ștampilelor poștale ale Tîrgoviștei de la finele secolului al XIX-lea*, în „Scripta Valahica", 4, 1972, Tîrgoviște, 1973, p. 347–350.

POPESCU, ION, *Un sigiliu de carantină cu simbolistică folclorică religioasă*, în „MO", t. 33, 1981, nr. 4–6, p. 292–293.

POPOVICI, MIHAIL, *Scurt istoric asupra transporturilor fluviale și maritime românești, a ștampilelor de navigație străine în porturile dunărene și maritime și a ștampilelor de bord ale navelor fluviale și maritime românești*, în „Îndrumarul filatelistului", București, 1980, p. 139–169.

RACOVICEANU, GRIGORE, *Ștampilele folosite de Țările Române pînă în anul 1881*, București, Edit. Transporturilor și Telecomunicațiilor, 1963.

RĂȚOI, TUDOR, OLIMPIA GRIGORESCU, *Matrice sigilare moderne din colecțiile Muzeului „Regiunii Porților de Fier"*, în „Drobeta" IV, 1980, p. 187–192; 18 ilustr. (sînt prezentate tipare aparținînd unor localități și in-

stiliști din zonă ca și din alte regiuni: Gorj, Galați, Suceava, Tecuci etc.).

RÎNZIȘ, FILOFTEIA. *Contribuții la cunoașterea matricelor sigilare aparținînd unor instituții din județul Argeș* în "Studii și Comunicări", Muz. Cîmpulung-Muscel, 1981, p. 149–152.

STAN, MARIA. *Un exponat muzeistic descoperit de rar — sigiliul vămii de la Cîmpina* în „RMM", Muzeu, 1976, nr. 5, p. 49–50. (Datează din anul 1824).

TRÎMBACIU, ȘTEFAN. *Patru sigilii școlare din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în colecțiile ale Cîmpulung Muscel*, în „RMM", 1, 1982, p. 54.

VÎRTOSU, E. *Sigilii de corporații bucureștene*, în „SCN", III, 1960, p. 347–374; 35 ilustr.

ZDROBA, MIRCEA. *Sigilii ale breslelor din Baia Mare păstrate în colecțiile Muzeului județean Maramureș*, în „Marmația", Baia Mare, II, 1971, p. 121–127; 6 ilustr.

ZDROBA, MIRCEA, MIRCEA BARBU. *Sigilii de breaslă din județul Arad*, în „Ziridava", Arad, 3–4, 1974, p. 107–112.

VIII. CLASE ȘI CATEGORII SOCIALE. MENTALITĂȚI

ANTON MANEA, CRISTINA. *Inele sigilare inedite din sec. XIV-XVII aflate în colecția Muzeului de istorie al R. S. România*, în „CI", 3, 1980, p. 205–213.

BODEA, CORNELIA. *Un sigiliu al lui Nicolae Bălcescu*, în „Crest. Colecț.", nr. 12, 1965, p. 390–391.

BUZDUGAN, GEORGE. *Un vechi sigiliu Cantacuzinesc*, în „BSNR", 67–69, 1973–1975, nr. 121–123, p. 231–234, ilustr.

CÂNCEA, IOAN V., *Sigiliile, caimacamilor Craiovei*, în „RA" III, 1, 1936–1937, nr. 6–7, p. 178–179.

CERNOVODEANU, DAN. *Un sigiliu papoptist inedit*, în „Studia et Acta Musei Nicolae Bălcescu", Bălcești, II, 1970–1971, p. 673–679. *Sur la valeur héraldique des sceaux des boyards valaques et moldaves à travers l'histoire des Principautés roumaines* (referat la al X-lea Congres Internațional al Științelor, Genealogie și Heraldică, Viena, 14–19 sept. 1970), în „Genealogia et Heraldica", Wien, 1972, vol. II, p. 589–595. *Un sigiliu pușin cunoscut al vel-logofătului Andronachi Donici*, în „RM", 42, 1973, nr. 1, p. 39–40.

COJOCĂRESCU, MARIA. *Cîteva sigilii inedite aflate în expoziția numismatică a Muzeului de istorie a municipiului București*, în „BSNR", 70–71, 1976–1980, nr. 124–125, p. 124–125.

DOGARU, MARIA. *Sigiliul lui Avram Iancu*, în „RA", 1972, nr. 3 p. 694–695. (Vezi referirea asupra acestor opinii, în lucrarea: Maria Dogaru, Gh. Cristache, *Revoluția Română de la 1848 reflectată în documente de metal*, București Edit. Militară, 1988, p. 86).

Contribuții la cunoașterea sigiliilor folosite de caimacamii Craiovei, în: „RMM", Muzeu, 1, 1976, p. 33–37. *Concepțiile revoluționarilor pașoptiști oglindite în sigilii*, în „RA", Supliment, 1973, p. 134–138, 3 ilustr. *Sigiliul lui Ionică, căpitan în oastea lui Tudor Vladimirescu*, în „Documente noi descoperite și informații arheologice" 1981, p. 85–87.

DOGARU, MARIA. *Sfîntul Gheorghe reprezentat în sigiliul inedit al lui Ionică căpitan în oastea lui Tudor Vladimirescu*, în „MO", 7–9, 1981.

O matrice sigilară provenind de la Tudor Vladimirescu, în „MO", 1981, 7–9, p. 373–378.

Sigiliile lui Avram Iancu, în „RI", t. 36, 1983, nr. 10, p. 1023–1027.

DOGARU, MARIA, ADINA BERCIU-DRĂGHICESCU. *Două tipare sigilare ale familiei Mavrocordat din colecția bibliotecii Facultății de Istorie-Filosofie, București*, în „Caietul seminarului special de științe auxiliare. Opuscula numismatică", București, 1989, p. 204–215.

DUMITRESCU, EMIL. *Sigiliul generalului Gheorghe Magheru*, în „RMM", Muzeu, 14, 1977, nr. 3, p. 21–22.

EDROIU, NICOLAE. *Un sigiliu inelar cu inscripție slavonă în colecțiile Muzeului de istorie al Transilvaniei din Cluj-Napoca*, în „AMN", XV, 1987, p. 311–313; 3 ilustr. (O gemă antică refolosită în evul mediu ca sigiliu de domnitorul Bratu).

GHEORGHE, CRISTACHE. *Un interesant sigiliu din colecția noastră*. în „BSNR" 75–77, 1983–1985, nr. 131–133, p. 421–422, 2 ilustr.

GOLESCU, MARIA. *Sigiliul cu legendă în limba turcească a lui Iordachi Golescu*, în „CNA", 1943, p. 127–128.

GYULAI, PAUL. *În legătură cu un tipar de sigiliu considerat pierdut*, în „Studii și Materiale", Muzeul județean Tîrgu-Mureș, 2, 1969, p. 99–102 (Este vorba de un sigiliu din anii 1659–1661 al secuilor din Transilvania).

MARICA GUY, VIORICA. *Figura aurarului în sigilografie*, în vol. „Sub semnul lui Clio. Omagiu acad. prof. Ștefan Pascu", Cluj-Napoca, 1974, p. 451–458.

METZULESCU, STELIAN. *Pagini de istorie religioasă reprezentate în cartografie și sigilografie*, în „Glasul Bisericii", XX, 1961, nr. 5–6, p. 528–558.

Contribuții cu privire la începuturile artei creștine. Semnificația unor reprezentări și simboluri, în „Glasul Bisericii", XXI, 1962, nr. 11–12, p. 1116–1142, ilustr. (simbolurile creștine în heraldica sigilară europeană și românească).

MÎRȚU, FLAMINIU. *Un sigiliu inelar al unui „județ" al Cîmpulungului*, în „RMM", Muzeu, VII, 5, 1970, p. 436–437 (un sigiliu inelar din anul 1810).

MOISIL, CONSTANTIN. *Inele sigilare boierești din colecția prof. Mihai Sculescu*, în „BSNR", XIX–XXVI 1935–1942, nr. 83–90, București, 1944, p. 180–184. *Unele reminiscențe din timpul propagandei pentru unire*, în „Arhiva Românească", VII, 1941, p. 126–129. *Mărunțișuri sigilografice*, în „SCN", I, 1957, p. 405–406. (sigiliul heraldic al vel-spătarului Zottu Trigara).

NĂSTUREL, Ș. PETRE. *O întrebuințare necunoscută a lui „Je" în sigilografie și diplomatică*, în „SCN", I, 1957, p. 367–372.

POPA, RADU. *Plumburi de poștav medievale*, în „Sargetia", XIV, 1979, p. 275–279 (Este vorba de sigilii pentru poștav).

POPTEEA, AL. *Sigiliu patriarhal descoperit la Constanța*, în „SCN", VII, 1980, p. 121–124 (sigiliu din sec. XIX–1822–1852).

REGLEANU, M. *Sigiliu iconografic al lui Cernica: (Stîrbei) mare vornic (1602–1610)*, în „RA", IX 1966, nr. 1, p. 119–122; 1 ilustr.

RÎNZIȘ, FILOFTEIA, *Tradiție și continuitate exprimate în sigilii personale din secolul al XVII-lea (însemne și semnificații)*, în „Muzeul Național", 6, 1982, p. 171–174. *Contribuții la cunoașterea sigiliilor de mari dregători (Țara Românească, secolul XVIII)*, în „AIIA", XXIV, 1987, p. 325–334; 15 ilustr.

RÎNZIȘ, FILOFTEIA, *Contribuții la istoria Bălenilor. Sigiliu lui Ivașco mare vornic*, în „Studii și comunicări Cîmpulung Muscel", 1987, p. 63–66.

Sigilii boierești, în „MI", 1989.

ROSETTI, DINU, *Vestigiile feudale de la Suldănești (jud. Argeș)*, în „BMI", 41, 1972, nr. 2, p. 27–28 (Prezintă și unele inele sigilare).

SACERDOȚEANU, AURELIAN *Acte fără peceți*, în „Hrisovul", I, 1941, p. 430–438.

Cancelaria Mitropoliei Țării Românești și slujitorii ei pînă la 1830, în „Glasul Bisericii", t. XVIII, 1939, nr. 7–12, p. 542–586 (sigiliile heraldice ale cîtorva mitropoliți ai Țării Românești).

Sigiliile mitropolitului Antim Ivireanul, în „MO", t. XVIII, 1966, nr. 9–10, p. 838–841, 1 ilustr.

STURDZA, SĂUCEȘTI, M., M. NISTOR, *Sigiliile boierilor din sfatul lui Radu cel Mare de la convenția cu Sibiul din 1507*, în „RA", 1, 1967, p. 73–90.

STEPHANESCU, MIHAIL, *O giuvaeră de mormînt uitată și o pecetie necunoscută. Mărturii vechi și noi despre marele spătar Zottu Tzigara*, în „BMI", XL, 1971, nr. 4, p. 58–62; 7 ilustr.

TAFRALI, OREST, *O pecete interesantă a lui Zotu de Cigara, ginerele lui Petru Schiopu (sec. XVI)*, în „Arta și Arheologia", Iași, IV, 1931–1932, fasc. 7–8, p. 75.

TIHU, NĂSTASE, *Criptologia în istoria românească*, în „Știința și tehnica", 1989, nr. 4, p. 9 (se referă la inelul sigilar din 1821 — aparținînd lui Tudor Vladimirescu).

VÎRTOSU, EMIL, *Sigilii românești cu legenda în limba turcească*, în „Hrisovul", II, 1942, p. 203–216 (sigilii de mari dregători prezente pe un document din 1823).

VÎRTOSU, EMIL, *Mari dregători din Țara Românească în sigiliile secolelor XVII–XVIII*, în „SMIM", I, 1950, p. 140–180; 32 ilustr.

Sigilii cu însemnele dregătoriei (Țara Românească 1736–1829), în „Revista muzeelor", II, 1965, nr. 2, p. 152–159.

VORNICESCU, N., *Sigiliul revoluției lui Tudor Vladimirescu*, în „MI", 6, 1981, p. 14–15.

O matrice sigilară inedită și semnificația sa istorică, în „MO", t. XXXIII, 1981, nr. 7–9, p. 354–374. *Simbolistica eliberării patriei într-o matrice sigilară a lui Tudor Vladimirescu*, în „Documente noi descoperite și informații arheologice", 1981, p. 79–84; 1 ilustr.

Revelațiile unui sigiliu. Inelul lui Tudor Vladimirescu, în „Almanah estival — Luceafărul", 1982, p. 67–68.

ZOTTA, SEVER, *Date nouă cu privire la Andronache Donici (c. 1760–4 noi. 1829)*, în „Arhiva Societății Științifice și Literare" (ian-martie) - Iași, XXVI, 1915, nr. 1, 2, 3, p. 34–44 (descrierea sigiliului heraldic al lui Andronache Donici).

IX. INFORMAȚII SIGILARE INSERATE ÎN LUCRĂRI DE NATURĂ DIVERSĂ

BEZA, MARCU, *Urme românești în răsăritul ortodox*, ed. a 2-a, București, 1937, p. 41, și 50.

BERZA, MIHAI, *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*, în „Studii și cercetări privind istoria artei" 1953, nr. 1–2, p. 69–88.

Stema Moldovei în veacul al XVI-lea, în „Studii și cercetări privind istoria artei" 1956, nr. 1–2, p. 99–128.

BOGDAN, IOAN, *Documente și regeste privind relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Țara Ungurească în secolele XV–XVI* București, 1902, p. 489, (sigiliile armoniate ale domnilor din Țara Românească din sec. XV–XVI — p. L–LXXVII).

Documente moldovenești din secolele XV–XVI în arhivele Brașovului, București, 1905 (sigiliile heraldice ale domnilor Moldovei sec. XV–XVI).

Album paleografic moldovenesc. Documente din secolul al XV-lea și al XVI-lea, București, 1926.

BOTEZAT, EUGEN, *Bourul și zimbrul*, în „Analele Academiei Române", Mem. Secț. Ist. Seria II, tom XXXVI, 1913–1914, p. 17–39.

* * * *Brăila veche-Stampe, planuri, hărți*. Album întocmit pentru comemorarea centenarului eliberării Brăilei de sub turci, 1829–1929, Brăila, 1929 (sigilii ale municipalității și județului Brăila și a unor comune).

BRĂTIANU, GH., *Originea gemelor Moldovei și Țării Românești*, în „Revista istorică română", I, 1931, p. 50–61.

CERNOVODEANU, DAN, *Știința și arta heraldică în România*, București, Edit. Șt. și Enciclop., 1977.

COSTIN, MIRON, *Opere complete, după manuscripte cu variante și note*, ediție V. A. Urechia, vol. I–II, București, 1886–1888 (în vol. I, la *Note* se află studiul lui V. A. Urechia despre sigiliile unor demnitari moldoveni și munteni din sec. XVI–XVIII; în vol. II, tot la *Note* un alt studiu al editorului despre heraldica sigilară municipală moldovenească din secolele XVI–XVII, reprezentări de diverse peceți orășenești).

Creșt. Colect., 1962, p. 377, nr. 6, 1962 — p. 366, nr. 8/1963 — p. 409; nr. 10, 1964, p. 378, nr. 12, 1965 — p. 388 — 391; 13 — 14/1965 — p. 92; nr. 19, 1967 — p. 74; nr. 23–24 — p. 86; nr. 39–40, 1972, p. 87–88; nr. 43–44/1973, p. 61–62; nr. 51, 1975, p. 95–96.

DOGARU, MARIA, *Însemne heraldice reflectînd ideea unității naționale*, în: „RA", Supliment, 1979, p. 206–222; 30 ilustr.

Un armorial românesc din 1813. Spița de neam a familiei Balș detașă cu steme, București, 1981, 151 p.; 22 ilustr. *Aspirația poporului român spre unitate și independență oglindită în simbol heraldic*, București, Edit. Enciclop. 1981, 289, p.; 266 ilustr.

Tricolorul românesc, o istorie glorioasă, în „Anale de istorie", 1988, nr. 1, p. 133–148.

DOGARU, MARIA, L. ALBU, *Revoluția română de la 1848 reflectată în izvoarele heraldice*, în „RMM", Muzee, 1988, nr. 5, p. 48–61, 17ilustr.

FILITTI, IOAN, C., *Regeste din documente I. Familia Slătineanu (1712–1862)*, în „Lupta", București, 1938 (descrieri de sigilii ale membrilor acestei familii).

GHEORGHE, CRISTACHE, DOGARU MARIA, *Revoluția română din 1848 reflectată în documente de metal*, București, Edit.

Militară, 1988, 189, p.; 84 ilustr., GHIBĂNESCU, GH., *Izpisoace şi zapise*, Bucureşti, 1906, vol. IV, 2, p. 71–73 (Despre „peceţi degete").
GIURESCU, C. C., *Târguri sau oraşe şi cetăţi moldovene din secolul al X-lea până la mijlocul secolului al XVI-lea*, Bucureşti, Edit. Acad., 1967 (sigiliile oraşului Roman şi Bârlad). *Istoricul podgoriei Odobeştilor. Din cele mai vechi timpuri până la 1918*, Bucureşti, Edit. Acad., 1969, p. 188–189 (sigiliile oraşului Odobeşti din secolul al XIX-lea). *Istoria pădurii româneşti din cele mai vechi timpuri până astăzi*, Bucureşti, 1975, p. 315–320 (Cap. Pădurea, heraldica şi sfragistica).
HASDEU, B. P., „Arhiva istorică a României", I, 1864, nr. 16 (3 dec.), p. 128 (descrierea sigiliului doamnei Elisabeta Movilă aplicat pe un act de epocă).
ILIESCU, OCTAVIAN, *Din trecutul unei steme. O acvilă necheşnuită*, în „MI", 3, 1971, p. 27–32 (se fac referiri la primele sigilii folosite de domnii români).
IORGA, NICOLAE, *Pretendenţi domneşti în secolul al XVI-lea*, în „Anal. Acad. Rom. Mem. Secţ. Ist.", s. II, t. XIX, 1898, p. 193–274, planşe, tab. genealogic (reprezentarea stemelor sigilare ale unor pretendenţi la tronul Moldovei din veacul al XVI-lea).
MARTIAN, I., *Contribuţii la heraldica vechiului Ardeal*, în „Anuarul Institutului de istorie naţională", IV, 1928, p. 441–446.
MĂNESCU, N. JEAN, CERNOVODEANU, DAN, *Noile steme ale judeţelor şi municipiilor în Republica Socialistă România. Studiu asupra dezvoltării istorice a heraldicii districtuale şi municipale româneşti*, în „RA", 1974, nr. 1–2, p. 3–218.
Cu privire la originea stemei Ţării Româneşti, în „CN", V, 1983, p. 183–196; 9 ilustr.
MOISIL, CONSTANTIN, *Stema Românirii. Studiu critic din punct de vedere heraldic*, Bucureşti, 1931, 23, p., 54 ilustr.
NĂSTUREL, P. V., *Stema României*, Bucureşti, 1890.
NEGRUŢI-MUNTEANU, ECATERINA, *Sfatul administrativ al Moldovei între anii 1832–1862*, în „AIIA", VII, 1971.
NICOLAESCU, STOICA, *Documente slavo-române cu privire la relaţiile Ţării Româneşti şi Moldovei cu Ardealul în secolele XV şi XVI*, în „Revista pentru istorie, arheologie şi filologie", XII, 1911 p. 235–336 (se referă la sigiliul lui Mihai Viteazul).
NUDELMAN, A. A., *Klad serebrianik monet Istrii i Tiri iz s. Dorofkoe*, (MSSR), în „Numismatika i sfragistika", Chişinău, 4, 1971, p. 78–82.
STAN, MARIA, *Obiecte muzeistice privind înfiinţarea Academiei Mihăilene*, în „RM", 1973, nr. 3, p. 240–242 (Sigiliul Academiei Mihăilene).
ŞTEFĂNESCU, ARISTIDE, *Elemente particulare şi generale în ornamentica obiectelor de podoabă descoperite la Bucureşti (secolele XIV–XV)*, în „RMM", Muzee, 1986, nr 2, p. 54–59; 18 ilustr. (sînt prezentate şi inele sigilare).
STURDZA, ALEXANDRE, A.C., *L'Europe orientale et le rôle historique des Maurocordato 1660–1830* Paris, 1913, tabele, ilustr. (20 de sigilii heraldice ale familiei Mavrocordat).
SUCIU, ŞTEFAN, GERNOT NUSSBÄCHER, MONICA CÎNCU, *Relaţiile Ţării Româneşti şi Moldovei cu Braşovul (1369–1803). Inventar arhivistic*, Bucureşti, 1986, 251 p. (sînt prezentate şi 7 sigilii)
URECHIA, V. A., *Anexa la Raportul delegaţiilor de secţiune asupra proiectului de lege pentru modificarea armelor ţării*, Bucureşti, 1868 (tablou cu steme, sigilii şi monede).
VERESS, ANDREI, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti*, vol. I–XI, Bucureşti, 1929 – 1939. Vol. I (1527–1572–1929) (sigiliile heraldice ale lui Despot-Vodă, Ştefan Vodă Mizgă); vol. II, 1930 (sigiliul domnului Petru Cercel); vol. V, 1932 (sigiliile lui Sigismund Bathory, Maria Cristina, cardinalul Andrei Bathory); vol. VII, 1934 (sigiliile heraldice ale domnilor Nicolae Pătraşcu, Radu Serban); vol. X, 1938 (sigiliile heraldice ale domnitorilor Matei Basarab, Ioan Vodă Movilă, Vasile Lupu şi alţii); vol. XI, 1939 (sigiliile heraldice ale domnitorilor Grigore Ghika, Constantin Şerban, al doamnei Nastasia Duca).
VORNICESCU, N., *Descălţuşarea*, Edit. Mitropoliei Craiova, Craiova, 1984 (vezi capitolele I şi II, p. 1–20); 8 ilustr.

dr. MARIA DOGARU, dr. ADINA BERCIU-DRĂGHICESCU

„IMPACT, SIENCE ET SOCIETE" (Nr. 153) Nr. 4, 1988, UNESCO, EDITIONS ERES

Nimeni nu poate nega rolul din ce în ce mai important pe care-l joacă ştiinţa şi tehnica în viaţa noastră de toate zilele. Numărul descoperirilor ştiinţifice nu încetează să crească şi inovaţia tehnologică tulbură viaţa noastră socială, economică şi culturală.

Cunoaşterea nu mai poate fi privilegiul unei elite, iar efuzarea şi informaţia ştiinţifică sînt astăzi o necesitate. Cum putem simplifica ştiinţa pentru a o face accesibilă nespecialiştilor? Care sînt tehnicile pe care le avem la dispoziţie şi cum putem să le folosim mai bine? Care este experienţa ţărilor dezvoltate şi a ţărilor în curs de dezvoltare în domeniul vulgarizării ştiinţifice? În această culegere de articole din *Impact* sînt tratate cîteva teme, preocupări ale unor specialişti din ţări diferite, iar noi ne oprim cu precădere asupra materialelor cu referire la activitatea muzeelor.

Numărul este îngrijit de Yves Coppens, profesor de paleoantropologie şi preistorie la Collège de France. Datorită unei lungi experienţe în arta scrisului asupra unor subiecte ştiinţifice, mai ales pentru cei mai puţini avizaţi prof. Coppens este autorul unor numeroase articole şi lucrări asupra evoluţiei omului.

De-a lungul extraordinarei experienţe istorice a omului se desenează clar necesitatea cercetării, invenţiei, experimentării, adeptării, difuzării. Ştiinţa înseamnă cunoaştere; cunoaşterea s-a fost înăscută, ci s-a dobîndit şi s-a

păstrat numai dacă a fost comunicată.

Societățile s-au dezvoltat și s-au complicat; transmiterea cunoștințelor a devenit selectivă și, de-a lungul multor mii de ani, cunoașterea, și ceă științifică în special, a rămas apanajul unui grup restrins. Extraordinara dezvoltare a științei, a tehnicii, pe care o trăim de două secole, a făcut din „popularizare" o necesitate „interesată", pentru a explica știința oamenilor, dar și o necesitate „morală" pentru a oferi o cultură științifică tuturor oamenilor de pe Terra.

Ce înseamnă, după Yves Coppens, a populariza știința? În primul rînd a simplifica, apoi a seduce, arătînd tot ce are minunat; popularizarea științifică este, de fapt, un mod de a învăța felul în care s-a constituit cultura științifică. Recomandă adoptarea acestui termen, nu numai pentru că ar fi greu de găsit altul, dar noțiunea semnifică mai mult: instruirea, comunicarea; practica sa este la fel de veche ca și existența umană, sugerînd să nu se țină seama de conotația sa condescendentă, datînd dintr-o epocă demult trecută, cînd cunoașterea era un privilegiu și știința un domeniu rezervat elitelor.

În articolul din această culegere, *Cîteva probleme despre popularizarea științifică*, prof. Serghei Kapitza (p. 332–343) arată că aceasta deține un rol din ce în ce mai important în evaluarea noilor descoperiri ale științei și tehnicii și ale repercusiunilor lor sociale. Tehnicile moderne de comunicare permit noi forme de popularizare, de exemplu, organizarea unor dezbateri internaționale televizate, avînd subiecte științifice de actualitate ș.a.

Integrarea științei în cultură nu este nici simplă și nici ușor de realizat. Felul în care știința reprezintă lumea și ființa umană are o importanță expresă. Cultura actuală este într-o mare măsură legată de o viziune științifică a lumii, care a fost progresiv elaborată de savanți din numeroase țări, de-a lungul secolelor.

Dacă recunoaștem existența unui patrimoniu științific comun, modalitățile de utilizare depind de rolul unde este aplicat acest ansamblu de concepte și de destinatarii respectivi. În acest sens, ce se așteaptă de la popularizarea științifică?: difuzarea informațiilor în legătură cu un anumit eveniment științific — descoperirea unor noi particule, a unei comete, un animal necunoscut, sau un nou element chimic.

Kapitza evidențiază, de asemenea, rolul revistelor specializate, „Science et vie", „Le science en URSS", „Le Nature", „La Recherche" etc. Reliefează importanța revistei „Scientific American", publicată în engleză, franceză, rusă, germană, italiană, spaniolă, japoneză, chineză, arabă și ungară. Scoate în evidență necesitatea formării unor ziariști reporteri specializați pentru acest gen de activitate, prin cursuri de reciclare de mai lungă sau redusă durată. O mare responsabilitate revine nu numai autorilor de materiale, savanți sau ziariști, ci și directorilor de redacții, de edituri, care dau tonul și definesc stilul, nivelul și uneori orientarea asupra a ceea ce trebuie văzut, auzit și citit în public.

Muzeele și expozițiile sînt mijloace tradiționale ale popularizării științifice. Academia de științe sovietice organizează anual, în diferite țări, mai mult de 50 expoziții consacrate științei sovietice. În Japonia, la Tokio, în „orășelul științei — Tsukuba", a avut loc, în anul 1986, prima expoziție mondială consacrată științei, „Science 86".

Muzeele naționale de știință și tehnică nu sînt numai muzee, ca adevărate centre moderne de popularizare științifică și cunosc o dezvoltare impetuoasă. Acestea sînt destinate mai ales tineretului și sînt chemate să-i ajute pe tineri în atitudinea lor vis-a-vis de știința și tehnica modernă. Menționează în acest sens Centrul științei și industriei (La Villette), care s-a deschis la Paris și care constituie un fenomen cu totul remarcabil în acest domeniu. Alte dificultăți legate de știința modernă, evidențiate de Kapitza, sînt elaborarea și asimilarea unor rezultate interdisciplinare ale științei. Această problemă se datorește, în mare parte, decupajului riguros al științei în discipline diferite, care nu corespund aspirației seculare a omului de a avea o viziune globală asupra lumii. Această problemă se pune cu acuitate în domeniul mediului înconjurător. Dezvoltarea ecologiei ne obligă să ne evaluăm locul și rolul nostru pe această planetă, într-o perspectivă nouă, mai sintetică.

Kapitza relevă, în continuare, rolul mijloacelor de informare în masă, în special, al televiziunii, cel mai important în momentul de față și care exercită o mare influență asupra opiniei publice. Această predominanță comportă un număr mare de probleme și dificultăți și conferă, de exemplu, electronicii o mare responsabilitate, cheia succesului reprezentînd însă nivelul științific al participanților și al interlocutorilor. Un aspect revelator este acela că în afara unor subiecte de interes restrins se pot dezbate probleme grave, mondiale: programul „Global change" referitor la cauzele și consecințele acumulării în atmosferă a gazului carbonic, sau dezbateri privind populația, economia, sănătatea etc.

În U.R.S.S. s-au organizat emisiuni TV simultan transmise la Moscova și Washington, în 1983, asupra războiului nuclear și a „iernii nucleare", în 1984 — la Moscova și Boston, dezbatere consacrată cooperării științifice; în 1985, a fost realizat un program dedicat aniversării lui Nils Bohr, transmis și la Copenhaga; programul transmis prin satelit despre Cernobîl, afectat mai puțin accidentului, cît viitorului energetic. Un alt eveniment important a fost programul televizat „Together to Mars" (Împreună spre Marte), simultan la Moscova și Boulder (Colorado), în vara anului 1987.

Kapitza ajunge la concluzia că asemenea programe trebuie să se realizeze sistematic, pe o perioadă îndelungată, pentru a putea influența cu adevărat atitudinea populației față de unele probleme acute, de a ajuta pe fiecare să dobîndească noi cunoștințe, să adere la noi puncte de interes; să se găsească permanent noi forme de cooperare și de responsabilitate în fața destinului comun, destinul tuturor locuitorilor planetei.

Diane Saunier, specializată în conceperea și realizarea unor mijloace de comunicare, este titulara unui curs de literatură modernă, are studii la European Business School și de psihologie. Din anii 1982–1987 a primit misiunea de a organiza Orașul științei și industriei, La Villette, Paris și expoziția permanentă „Explora"

Muzeologia și cultura științifică (p. 357—373) este subiectul articolului doamnei Saunier, arătînd că muzeologia se află într-o fază de profunde inovări, dar și de multe întrebări. Cunoașterea științifică și actul de inovare care-i este asociat modifică peisajul conceptual și pune premisele unei noi etici. Impactul electronicii, informaticii, ingineriei genetice în domeniul sănătății, chimiei, producerii energiei, agronomiei a dus la o creștere a inadaptării omului la acest univers tehnico-științific. Publicul, oamenii au nevoie de un discurs asupra universului, asupra originii sale; au nevoie să înțeleagă mai bine viața și secretele ei, aștaptă un discurs însoțit de obiecte, de materiale clare, de experiențe, pentru a se putea situa în societate. Și totuși, lumea de astăzi îi scapă.

Această problemă a necomunicabilității poate fi rezolvată prin încercarea de a ajuta imaginea despre lume a individului.

În acest sens, D. Saunier sugerează apariția și dezvoltarea unor noi preocupări în domeniul muzeologiei; de a produce noi reprezentări și atitudini, a pregăti adaptarea științei la practica socială, pentru că cultura devine inteligibilă atîta timp cît ea este în relație cu viața. *„Sîntem într-o epocă muzeală, muzee sînt peste tot"*, este aprecierea autoarei, peste 35 000 de muzee sînt cunoscute în lume. Totul poate deveni muzeu, hangare industriale, antrepozite, depozite agricole etc., se dezvoltă o adevărată economie a muzeelor; muzeologia se profesionalizează, se face apel la scenografie, arhitectură, la crearea echipelor multi-disciplinare: filozofi, oameni de știință, artiști; la utilizarea noilor tehnici — informatica, electronica.

Muzeul nu scapă nici politicii de producție, nici celei de prețuri; în jurul muzeelor se creează anexe, edituri, discoteci, jocuri științifice. Integrarea muzeelor în societate este un fapt relativ recent. Muzeologia era din tradiție elitistă, prin clădirile alese de obicei și prin conținut: „obiectul rege", care a domnit asupra unui număr larg de generații de conservatori și era expus într-o izolare sacră. Astăzi, un obiect, sau un subiect, o temă sînt așezate într-un lanț logic, tehnologic sau sociologic. Ce se schimbă, este importanța dată practicilor sociale, relațiilor dintre om și mediul cotidian, starea planetei și pregătirea pentru viitor.

O expoziție este un sistem de comunicare, constînd în a construi un discurs în jurul unei teme, pornind de la o rețea complexă de obiecte, imagini, texte. O expoziție este un spectacol, iar un spectacol înseamnă plăcere, imaginație.

D-na Saunier exemplifică ferța pe care o poate degaja un anumegen de expoziție. La Muzeul de istorie naturală din Paris s-a organizat expoziția „Parfumul plantelor"; obiectul științific era molecula odorantă; au fost prezentate, de asemenea, tehnologiile extragerii substanțelor parfumate.

La centrul de creație industrială Beaubourg, Paris, a fost organizată expoziția „Memoria viitorului", avînd meritul de a propune răspunsuri la una din principalele probleme ale societății — de informare. Originalitatea a constat în a permite publicului-martor de a realiza, în ateliere, produse originale: unelte, sau alte obiecte: posibilitatea, chiar, de a scrie un roman, dispunînd de o bancă de date.

Autoarea articolului propune, pornind de la exemplul american, trei tipuri de muzee științifice: Exploratorium-ul, creat în 1969 la San Francisco de Frank Oppenheimer, primul muzeu „hands on", care face apel la aptitudinea perceptuală, senzorială a fiecăruia; Centrul științific din Ontario, un teren experimental de familiarizare cu noțiuni foarte simple din domeniile științei și tehnologiei; „Epcot — Experimental Prototype of the Community of Tomorrow" din Florida, un exemplu care diferă radical de celelalte expresii muzeologice anterioare, dar prefigurează noua generație de parcuri științifice și tehnice: calculatoare, roboți pilotați de oameni; subiecte diverse: comunicarea de mîine, biotehnologia, agricultura de mîine, noile energii, transporturi, cucerirea spațiului cosmic etc.

În economia materialului său, D. Saunier păstrează un spațiu aparte pentru orașul științei și industriei — La Villette, deschis la 14 martie 1986. Un asemenea muzeu se constituie într-un instrument de maturizare individuală și colectivă. Acesta reprezintă cel mai mare centru de comunicare europeană destinat diferării culturii științifice și tehnice, reunind într-un singur loc activități multiple: expoziția permanentă care prezintă, pe o suprafață de 30 000 m², aventura științifică și tehnică a omului „expoziții temporare", „casa industriei", Centrul de documentare — 12 000 m², instalații audiovizuale, planetarium, inventarium, sala de spectacole multi-media, echipată cu un Omnimax, sala de concert Zenith și un „oraș al muzicii".

„Le Palais de la Decouverte", a cărui vocație fusese definită în 1937 de Jean Perrin ca mijloc de familiarizare a publicului cu cercetarea fundamentală și de renaștere a gustului pentru cercetarea științifică, a fost recent reorganizat prin deschiderea unor săli introducîndu-se tehnici de comunicare moderne.

Funcția de „popularizare" este evidentă în cadrul acestei expoziții nu numai prin seducție, ci prin încercarea de a face mai familiare, mai agreabile, fenomenele fizice și pentru a se înțelege că progresul științific și tehnic este bazat pe o profundă schimbare de perspectivă, raportîndu-se la reprezentările noastre naturale și spontane.

„Le Parc de la Futuroscope", deschis la Poitiers, în anul 1987, extins pe o suprafață de 12 000 m², dar aflat în permanentă amplificare, pentru anul 1989 a beneficiat de un fond de 1 miliard franci. Scopul larg al acestui parc științific este prezentarea într-un fel simbolică a secolului al XXI-lea.

Obiectivul restrîns este cel de a pune publicul în contact cu noua realitate tehnologică, de a sensibiliza omul cu mutațiile societății, de a crea un nou mediu pentru a pune în scenă inovația tehnologică și implicațiile ei cotidiene. Se oferă astfel un parc de mare atracție centrat pe explorarea unor teme majore ca sănătatea, timpul, comunicațiile; s-au creat un liceu pilot, un institut internațional pentru invenții, un oraș al tehnicii, echipat cu primul teleport francez.

Într-un subcapitol, intitulat *Tendințe noi*, d-na Saunier lărgește sfera noțiunii de muzeu, care conținea pînă acum și o nelalegere, restrînsă doar la conservare și asociată aproape

Istotdeauna cu o clădire monumentală. Această apropiere unilaterală centrată pe memorie nu ajută societatea complexă în care trăim și vom trăi să se pregătească pentru viitor. Muzeul trebuie să fie foarte atent la tot ceea ce poate constitui noi forme de popularizare. O realizare discutată în acest sens este și FAUST — Forum des Arts de l'Univers Scientifique et Technologique — creat în 1986 la Toulouse, care are un record de 80 000 de vizitatori pe săptămînă.

FAUST reprezintă și o piață internațională a științei și tehnicii, adunînd laolaltă universități, laboratoare, centre științifice, ministere, instituții de profil, centre de cercetare ale unor universități. Se adresează unor medii socio-profesionale care sînt totodată și beneficiari și consumatori. FAUST se definește ca un proiect global, incluzînd imaginea (holograme, laser, video-discuri) sunetul (sintetic, electro-acustic) și arta spectacolului.

„Festivalul de artă electronică" de la Rennes, care a avut loc pentru prima dată în anul 1987, apoi în 1988, propune, pur și simplu, un „periplu" prin oraș, folosindu-se mijloace moderne: minitel, transpac, audiovideografie, studio de televiziune „numeric"; s-a creat un centru de studii de televiziune și telecomunicații, realizîndu-se performanțe sonore și vizuale deosebite în redarea marilor tendințe ale artei electronice. Scopul este mai mult experimental și elitist, dar demn de interes.

Diane Saunier face citeva referiri și la ecomuzee, care sînt deja ancorate în economia și cultura locală în relația directă cu industria, laboratoare, centre de cercetare dintr-o anumită regiune. Acest gen de muzee atrage o anumită categorie de public, care altfel nu frecventează asemenea instituții, constituind un tip de activitate care trebuie dezvoltată.

În partea finală a articolului său, D. Saunier atrage atenția asupra faptului că popularizarea, vizează, de cele mai multe ori, prezentarea de fapte noi, pitorești, ce pot face uitat demersul greu al cercetării științifice, care altfel presupune un efort imens. Susține consolidarea categoriei de „muzeologi științifici", care trebuie să se conducă după două linii directoare cînd concep programul unui muzeu, al unei expoziții, sau al altor manifestări aniversare. Prima este reabilitarea științei și culturii și cea de a doua, dezvoltarea unei societăți de cetățeni care să aibă o capacitate reală de alegere, bazîndu-se pe o cunoaștere mai bună a marilor dezbateri științifice.

Popularizarea trebuie să fie, mai mult decît apare uneori, un camuflaj al realului, să apeleze la luciditate, să fie o sursă de reflexie colectivă. Mai mult decît să difuzeze cunoștințe trebuie să facă pe fiecare individ conștient de influența pe care o poate avea asupra unui ansamblu de procese care, de obicei, nu sînt luate în seamă.

Într-o lume care vorbește despre complexitate trebuie să se discute și despre funcția muzeului sau a unei expoziții. Muzeul trebuie să se reprezinte ca un mijloc de reconciliere, care ajută să se ia cunoștință de faptul că o problemă sau altă trebuie cunoscută. Și pentru aceasta, pentru a nu fi numai un muzeu al trecutului, al lucrurilor ciudate, ci un muzeu despre tine și despre mine, trebuie să se schimbe orientări și mentalități.

Realizatorii acestui interesant număr din *Impact* nu au fost în posesia unor date referitoare la aspecte ale „popularității științifice" din România, ne exprimăm speranța că astfel de informații și altele, despre viața culturală a țării noastre, vor pătrunde, de acum înainte, în publicații de specialitate din lumea întreagă.

LIZICA PĂPOIU

NOTE

* Revistă trimestrială publicată de ONU, pentru educație științifică și cultură. Director Howard J. Moore (UNESCO), secretar de redacție Arlette Pignole, concepția grafică Monika Jost. Numărul la care ne referim este intitulat *La vulgarisation scientifique dans un monde qui change*

OPERA FOTOGRAFICĂ A LUI CAROL SZATHMARI OMAGIATĂ LA KÖLN

Pentru a celebra cei 150 de ani de la invenția fotografiei, Muzeul Agfa Foto-Historama din Köln a organizat o amplă expoziție, sugestiv intitulată „*Silber und Salz*" („*Argint și sare*"), inaugurată pe 9 iunie 1989 la Josef Haubrich-Kunsthalle din acel oraș, urmînd ca apoi să fie itinerată la Muzeul Orășenesc din München (1 septembrie — 15 octombrie) și la Muzeul de Arte și Meserii din Hamburg (19 ianuarie — 4 martie 1990).

Expoziția se ocupă de apariția și dezvoltarea noii tehnici a artelor vizuale în Europa Centrală, urmărind activitatea cîtorva pionieri în materie: Johann Carl Enseln, Anton Martin, Alois Löcherer, Bertha Wehnert-Beckmann, Trupert Schneider, Jermann Krone, Robert Schlagintweit, Hermann Biow, Carl Ferdinand Stelzner, Adolph Schaefer. Între care este inclus și românul Carol Szathmari. Faptul că printre maeștrii genului a fost selectat și conaționalul nostru, independent de areal geografic în care a activat și de subiectele abordate, ce nu aveau nimic de-a face cu lumea germanică, demonstrează valoarea operei sale și importanța ei în cadrul istoriei fotografiei universale.

Cu ocazia acestei însemnate expoziții a fost tipărit și un impozant catalog de 696 pagini, adevărat tom, cuprinzînd studii monografice și eseuri dedicate operei pionierilor fotografiei prezentă pe simeze sau diverselor aspecte legate de tematica, întrebuințarea,

difuzarea şi receptarea artei camerei obscure. Condiţiile grafice ale acestui volum sînt impresionante prin calitatea hîrtiei şi legătura ilustraţiei alb-negru şi color (ce ţinea seama de tonalităţile reale ale fiecărei imagini reproduse, putîndu-se face astfel diferenţierile de rigoare între dagherreotipurile cu fondul lor metalic, de argint, şi calotipiile pe hîrtie tratată cu săruri ce dădeau nuanţe sepia). El devine un esenţial material de lucru pentru orice istoric al fotografiei dată fiind rigoarea sa ştiinţifică, aparatul critic conţinut în notele de subsol extrem de dezvoltate, glosarul de termeni tehnici, scurtele note biografice ale artiştilor expuşi şi ale celor la care se fac referiri în text, informaţiile succinte despre autorii articolelor, rezumatelor în limba engleză şi un indice de nume.

În studiul de mare întindere *„O fereastră către o carte cu poze. Albumul Românici de Carol Szathmari (1812–1887)"*, Karin Schuller-Procopovici face o amănunţită prezentare a personalităţii atît de complexe a artistului român şi a cadrului în care şi-a început şi şi-a dus activitatea fotografică Transilvăneanul Szathmari a cunoscut ţara în forma sa patriarhală şi încă feudală din vremea domniilor regulamentare, apoi cosmopolitismul din vremea Războiului Crimeii, avîntul patriotic dat de Unirea Principatelor şi domnia înţeleaptă a lui Cuza şi, în sfîrşit buşcuria şi mîndria naţională a cuceririi independenţei de stat a României — evenimente la care a participat meritoriu cu multiplele sale talente.

Bazîndu-se pe fragmente bine alese din însemnările memorialiste ale unor călători prin ţările române — precum Alphonse Royer sau Helmuth von Moltke — autoarea reconstituie cu multă vivacitate şi culoare locală aspectul Bucureştilor din primele decade ale secolului al XIX-lea, aşa cum l-a văzut şi artistul la venirea sa. În atmosfera aceasta în care se confruntau matricele culturale şi cutumiare orientale cu cele occidentale (şi în care cele dinţi erau încă foarte puternice), invenţia fotografiei a fost primită cu mult interes şi salutată cu entuziasm de presă, fapt ce a făcut ca, la scurt interval, această noutate tehnică să fie adoptată şi să se impună cu tărie alături de celelalte tehnici portretistice de şevalet (cărora le trebuia mult mai mult timp pentru a fi acceptate de societatea destul de conservatoare de aici, ale cărei gusturi artistice nu erau cristalizate încă). Totuşi, la oamenii simpli a persistat multă vreme crezul că, odată chipul imortalizat, indiferent în ce tehnică, era furată şi o parte a sufletului, fapt ce ar fi scurtat considerabil viaţa celui portretizat. În cartea sa „Trois mois de séjour en Moldavie" (Paris 1861), doctorul Eugène Leger povestea cum, mai multe încercări ale sale de a desena ţărani sau ţigani s-au lovit de protestele acestora; ba, chiar şi fotografia era privită cu suspiciune — şi aceasta în 1859, la exact 20 de ani de la apariţia ei. Un prieten îi relata că vecinii îl considerau posesorul unui filtru secret contra nenorocirilor satanice pentru că fusese unul dintre primii care îndrăznise să se lase fotografiat. *„Pentru un ţăran moldovean fotografia este înaltă magie şi chiar printre oamenii luminaţi există încă mulţi care nu sînt convinşi că diavolul nu are nici un amestec aici"* (p. 106). Aşa că trebuie să ne imaginăm cîte greutăţi a trebuit să înfrunte Szathmari şi cîtă persuasiune i-a trebuit pentru a destrăma preconcepţiile modelelor sale din mediul rural.

Karin Schuller-Procopovici punctează în articolul ei momentele cele mai importante din viaţa lui Szathmari care au contribuit la formarea traiectelor pe care şi-a orientat creaţia şi care l-au făcut celebru. Astfel, pasiunea pentru etnologie din anii de studii avea să-l urmărească întreaga viaţă avînd deja formată o bază ştiinţifică pentru selecţia tipurilor specifice de oameni din popor pe care îi va imortaliza mai tîrziu fie în acuarelă pe coala de bloc, fie pe placa sensibilă a aparatului fotografic, fie pe piatra litografică. Apoi, achiziţionarea de la Paris de către Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice a unui aparat pentru dagherreotipie în 1840 şi solicitarea lui Szathmari să se ocupe de el — ca om cu carecare experienţă în materie, deprinsă la Viena — a fost definitorie pentru activitatea sa ulterioară, tehnica aceasta cucerindu-l prin calităţile ei de precizie a imaginii şi rapiditate a obţinerii ei în comparaţie cu orice metodă de artă plastică.

Primele fotografii făcute la Dunărea de Jos, în cele dinţi luni ale Războiului Crimeii, în tabăra rusească şi turcească deopotrivă, îi aduc notorietatea europeană, aprecierea capetelor încoronate cărora le oferise albumul şi o mulţime de ordine şi metalii cu care fusese onorat. La 16 octombrie 1863, Cuza îi conferă titlul de *„fotograf al curţii"* pe care îl va păstra pînă la finele vieţii. Autoarea subliniază că urcarea pe tron a principelui Carol în 1866 dă un impuls activităţii de documentarist a lui Szathmari. Fiind străin de ţară, domnitorul dorea să o cunoască foarte bine, atît prin propriile călătorii cît şi prin intermediul imaginilor luate de Szathmari cu peisaje, monumente şi tipuri umane. Vorbitor de limbă germană, Szathmari se afla adesea în anturajul prinţului, însoţindu-l în mai multe excursii prin locuri pitoreşti. Apoi, pentru informarea acestuia, adună într-un volum fotografiile cele mai interesante. Acesta avea să se numească *„Albumul România"*. Un album de mai mici dimensiuni, conţinînd poze de format cabinet cu diverse tipuri de tîrgoveţi, meseriaşi şi negustori, îl dăruise principesei Elena Cuza în 1864. *„Albumul România"*, executat în 1867, s-a păstrat pînă astăzi — unul dintre exemplare se află la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, altul la Muzeul Naţional de Artă, iar un al treilea — cel mai complet, după cum afirmă autoarea care a beneficiat în 1988 de o călătorie de studii în România, tocmai pentru a cerceta materialul existent aici — se află în patrimoniul muzeului Agfa Foto-Historama.

Din acest album cu 60 de pagini mari de carton (format 47 × 64,4 cm), pe care sînt lipite pozele, provin şi majoritatea reproducerilor care ilustrează studiul: peisaj pe Valea Bistriţei, mănăstirea Sinaia în Carpaţi, mitropolia din Curtea de Argeş şi mitropolia din Bucureşti, biserica Flămînda, pridvorul bisericii Colţea, grup de ţărani şi ţărănci din Cîmpulung, ţigani de la Pasărea, mănăstirea Bistriţa, odoare de la biserica din Cîmpulung, mănăstirile sfîntului Grigore Decapolitul, sobor călugăresc la Cernica, hanul

lui Manuc și Universitatea din București. Cu pertinența criticului de artă, Karin Schuller-Procopovici face serioase analize plastice pentru fiecare imagine, explicînd publicului de limbă germană amănuntele mai puțin comprehensibile pentru acesta legate de cultul ortodox, de arta medievală, de stilul arhitectonic și de costumul popular.

Autoarea dă prețioase informații și pentru cititorii români din descoperiri de ultimă oră extrase din presa vieneză și din alte periodice nemțești care acordau o deosebită importanță fenomenului fotografic. Astfel, în 1868, Szathmari expune la Hamburg fotografii disparate din album pentru care este medaliat la „secțiunea etnografică și de peisaj"; tot atunci este ales membru corespondent al „Societății Fotografice" din bătrînul oraș hanseatic. Era și unul dintre colaboratorii revistei de specialitate „Photographische Correspondenz" din Viena, unde îi apăreau interesante cronici despre expoziții, ateliere și creații ale colegilor de breaslă.

Alte două evenimente importante au venit să-i încununeze activitatea de documentarist de actualitate: unul este războiul din 1877—1878 la care a luat parte făcînd fotografii pe cîmpul de luptă; altul, proclamarea României regat în 1881 și fastuoasele ceremonii pe care le surprinde, pe placa sensibilă, cu acest prilej. După această dată, plurivalentul artist se dedică aproape exclusiv picturii și litografiei.

În încheierea studiului, Karin Schuller-Procopovici conchide cu multă justețe: *„Szathmari care a venit dinspre pictură spre fotografie, aparținea fotografilor de primă oră care au fost marcați de elanul cercetătorului naturii. El a stabilit individualitatea fotografiei cu mediu dar a înțeles-o și ca mijloc ajutător al artei sale. Deși a acordat destulă atenție laturii comerciale a meseriei, nu s-a lăsat niciodată împins la producția de serie, așa cum a devenit, spre exemplu, în studiouri, fotografia de portret"*.

La peste 100 de ani de la dispariția lui Carol Szathmari, opera sa se bucură de aceeași prestigioasă și meritată recunoaștere internațională prin prezență într-o expoziție jubiliară europeană a uneia dintre creațiile sale reprezentative, care astfel este validată în rîndul valorilor perene ale patrimoniului umanității.

ADRIAN-SILVAN IONESCU

SUMAR • CONTENTS • SOMMAIRE • СОДЕРЖАНИЕ

MUZEE • COLECȚII • EXPOZIȚII

3 — Marcian BLEAHU, Muzeul Național Geologic ● Le Musée National Géologique ● The National Geological Museum

Национальный геологический Музей

20 — Anghel PAVEL, Muzeul de artă populară din municipiul Tulcea ● Le musée d'art populaire du municipe Tulcea ● The folk art museum in the municipe of Tulcea

Музей народного искусства города Тулчи

27 — Maria IONIȚĂ, Expoziția „Societatea românească în secolul al XIX-lea. Mărturii de valoare din colecțiile muzeului" ● L'exposition „La société roumaine dans XIX-e siècle. L'attestations precieux des collections du musée ● The Exhibition „The Romanian Society of the XIX-th Century. Valuable Exhibits from the Colections of the Museum"

Распоряжение „Румынского общества в XIX-ом в. Ценные документы из коллекций музеи"

EVIDENȚA • CONSERVARE • RESTAURARE

33 — Alexandra CRÂNGAN, Tehnici de prelucrare a tanagrelor și implicațiilor în procesul de restaurare ● Tehnologies de faisonnage les „Tanagres" et leurs implications dans la processus de restauration ● Technologies of Remakting Tanagras and their Bearings in the Restoring Process

Техники переработки „танагр" и вовлечение их в процесс реставрации

38 — Doina IIRO, Restaurarea steagului Societății românești „Carpatina" din Cleveland-Ohio (S.U.A.) ● La réstauration du drapeau de la Société Roumaine „Carpatina" de Cleveland-Ohio (U.S.A.) ● The restauration of the flag of the Roumanian Society „Carpatina" from Cleveland-Ohio (U.S.A.)

Реставрация знамени Румынского общества „Карпатина" из Кливланд-Охайо (США)

OPINII

44 — Anghel PAVEL, Încotro, muzeele de istorie? ● Où vont-ils, les musées d'histoire? ● Where to, the history museums?

Куда, исторические музеи?

PATRIMONIU • CERCETARE

49 — Victor SIMION, Contracte de meșteri din secolul al XVIII-lea, privitoare la biserica Domnița Bălașa din București ● Contrats d'artisans du XVIII-ème siècle concernant l'église Domnița Bălașa de Bucarest ● Artisans agreements concerning the church Domnița Bălașa, in Bucharest, in the XVIII-th century

Контракты мастеров XVIII-го века о Бухарестской церкви Княжны Бэлашы

53 — Mircea DEAC, O privire sintetică asupra picturii românești din perioada anilor 1890—1940 ● Un coup d'oeil synthètique sur la peinture Roumaine dans la période des année 1890—1940 ● A synthetic survey on the Romanian painting during the period of the 1890—1940 years

Синтетический взгляд над румынской живопису в первогу 1890—1940 г.

65 — Maria CĂTĂNESCU, Considerații asupra unor lucrări de grafică aparținînd Luciei Cosmescu, aflate în patrimoniul Bibliotecii Naționale Române ● Les considerations sur des oeuvres graphiques appartients du Lucia Cosmescu, qui se trouvaient dans le patrimoine du Bibliotheque Nationale Roumaine ● Opinions on Some Black and White Pictures Belonging to Lucia Cosmescu and Which Are to Be Found in the Patrimony of the Romanian National Library

Некоторые суждения о графических работах Лучии Космеску, находящихся в патримонии Национальной Румынской Библиотеки

68 — Adrian-Silvan IONESCU, Albumele armatei române din secolul al XIX-lea ● Les Albums de l'armée roumaine du XIX-ème siècle ● The albums of the Romanian Army in the XIX-th century

Альбомы румынской армии в XIX в.

95 — Petre OPREA, Cronicari și critici de artă în presa bucureșteană din anii 1924—1930 ● Chroniqueurs et critiques d'art dans la presse de Bucarest dans les années 1924—1930 ● Chronicles and art critics in the 1924—1930 press in Bucharest

Хронисеры и критики искусства в бухарестской печати 1924—1930 годов

SUMAR • CONTENTS • SOMMAIRE • СОДЕРЖАНИЕ

103— Mihai NICULĂESCU, Premiile acordate de ziarul „Minerva" ● Les prix accordés par le journal „Minerva" ● The Prizes Offered by the „Minerva" Newspaper

Премии предложенные газетой „Минерва"

106— Silvia BURNAZ, Coleoptere cavernicole aflate în colecţia Muzeului Judeţean Deva ● Coléoptères cavernicoles se trouvant dans la collection du Musée du district de Deva ● Cavern coleopterous to be found in the collection of the Deva district Museum

Колеоптеры каверниколы в коллекциях Музея уезда Девы

108— Marcela BALAZS, Plante medicinale din judeţul Hunedoara colectate de profesorul Alexandru Borza ● Plantes medicinales du district de Hunedoara collectionées par le professeur Alexandru Borza ● Medicinal Plante from the Hunedoara district collected by professor Alexandru Borza

Медицинские растения уезда Хуне доарй, собранные профессором Александром Борза

ISTORIA MUZEOGRAFIEI

110— Georgeta ŢURCANU, Muzeul Teatrului din Iaşi — date privind istoricul şi structura patrimoniului ● Le Musée du Théâtre de Iaşi — dates concernant l'historique et la structurg du patrimoin ● Iaşi Theatre Museum — date Rgarding the History and thg structure of the Patrimony

117— Victoria POPOVICI, Goleştii şi Muzeul memorial în viziunea lui George Fotino ● La famille Golesco et le musée mémorial dans la vision de George Fotino ● The Golescus and the memorial museum in George Fotino's vision

MUZEE DE PESTE HOTARE

122— Cristian M. VLĂDESCU, Lizica PAPOIU, Muzeul Armatei Poloneze, din Varşovia

AGENDA COMISIEI MUZEELOR ŞI COLECŢIILOR

129— Gavrilă SARAFOLEAN, România redevine membră a ICOM

NOTE • RECENZII

132— Maria DOGARU, Adina BERCIU-DRĂGHICESCU, Sigilografie românească. Bibliografie (II)

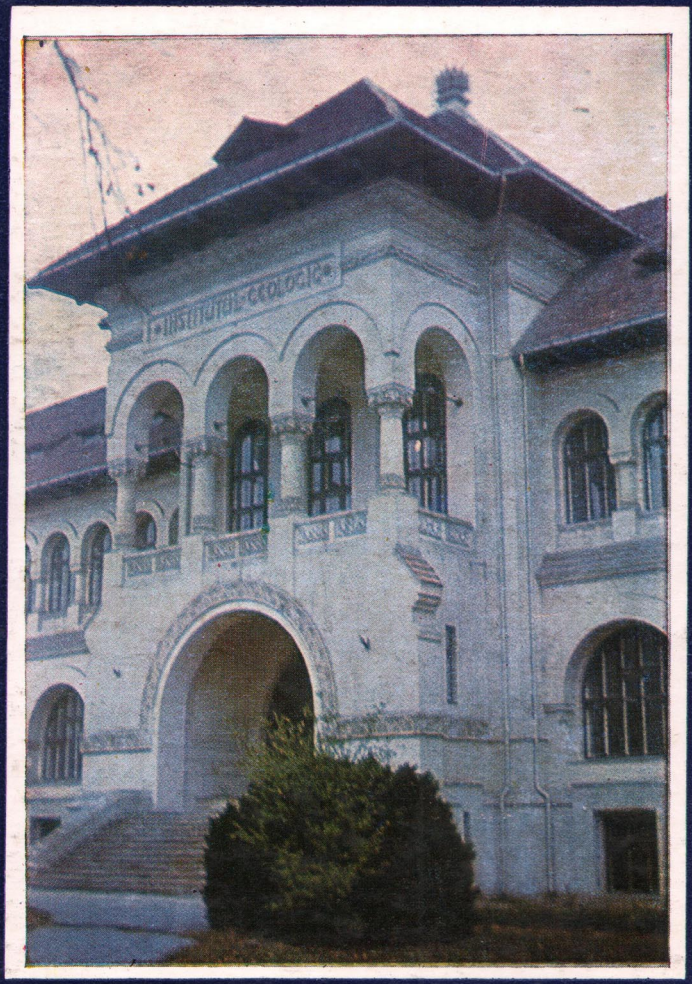
136— Lizica PAPOIU, „Impact, science et societe" (Nr. 153), Nr. 4, 1988, Unesco, Editions Ers

139— Adrian-Silvan IONESCU, Opera fotografică a lui Carol Szathmari omagiată la Köln

STIMAŢI CITITORI,

Revista vă pune cu plăcere la dispoziţie spaţii publicitare cu plata în lei sau în valută prin intermediul Agenţiei de publicitate "PRESTIP", specializată în publicitate prin presă.

Pentru informaţii vă rugăm să vă adresaţi la "PRESTIP"—Agenţia de publicitate, Calea Victoriei, Nr. 135, intrarea A, et. 7, cam. 33-35, sect. 1, Tel. 59.25.77, zilnic între orele 8-16, sau la redacţia "Revista muzeelor", Calea Victoriei, nr. 120, cod 70179 sector 1, Bucureşti, telefon 15.59.78.


INSTITUTUL GEOLOGIC